This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NAD

Ricardo

LA
CRITIQUE LITTÉRAIRE

ÉTUDE PHILOSOPHIQUE

PAR

A. RICARDOU
Docteur ès lettres, Professeur au lycée Charlemagne

AVEC UNE PRÉFACE

DE M. F. BRUNETIÈRE
De l'Académie française

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1896

B. H. Blackwell,
Bookseller,
50 & 51, Broad St., Oxford.

m

1. Criticism, Literary

NAI
Ricardo

1. Criticism, Literary

LA

CRITIQUE LITTÉRAIRE

DU MÊME AUTEUR

De l'Idéal. Ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques. (*Félix Alcan, éditeur.*)

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 145-96.

LA

CRITIQUE LITTÉRAIRE

ÉTUDE PHILOSOPHIQUE

PAR

A. RICARDOU
Docteur ès lettres, Professeur au lycée Charlemagne

AVEC UNE PRÉFACE

DE M. F. BRUNETIÈRE
De l'Académie française

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1896

Droits de traduction et de reproduction réservés.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
322704B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1945 L

A

MONSIEUR BRUNETIÈRE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Hommage de respectueuse gratitude.

A. R.

PRÉFACE

Le livre de M. Ricardou sur *la Critique littéraire* a d'abord un mérite, et un mérite assez rare, qui est de paraître à son heure. Puisqu'en effet ce n'est plus aujourd'hui contre les « auteurs », — poètes, romanciers ou dramaturges, — que la critique est obligée, comme autrefois, de se défendre, mais contre elle-même, je veux dire contre les moqueries que de certains critiques font volontiers d'elle, ou contre les doctrines dont ils s'autorisent pour n'en point avoir, il était temps enfin que l'on examinât la valeur de ces doctrines; et, après s'être amusé de ces moqueries, qui ne sont pas au surplus toujours très amusantes, il convenait qu'on les prît au sérieux,

— pour en montrer toute la vanité. C'est précisément ce qu'a voulu faire M. Ricardou, et je crois qu'il y a réussi.

Beaucoup d'autres questions, que soulève d'ailleurs inévitablement une théorie de la critique, M. Ricardou les a traitées, ou effleurées en passant. Tant de services que la critique a rendus, qu'elle rend tous les jours encore, aux auteurs, qui se connaissent quelquefois assez mal, eux ou leurs vraies aptitudes; et au public, dont la fâcheuse, la presque invincible tendance est de mesurer l'estime qu'il fait des œuvres au « plaisir » qu'elles lui procurent, M. Ricardou ne pouvait négliger, dans un livre sur *la Critique littéraire*, de les mettre en lumière; — et aussi n'y a-t-il point manqué. C'est la critique, a dit Renan, qui « seule nous empêche d'être dévorés par la superstition et la crédulité »; et seule aussi, pourrait-on dire, c'est elle qui nous préserve, en littérature et en art, d'être comme envahis par la médiocrité. Les Balzac et les Hugo sont des ingrats, qui n'ont jamais eu l'air de se douter que, si la foule ne les confond pas avec l'auteur de *Tragaldabas* ou celui des *Mémoires du Diable*, ce sont les Sainte-Beuve et les Taine qui nous ont appris à les en distinguer!

J'ai trouvé M. Ricardou plus rapide et plus bref,

un peu trop bref à mon avis, sur ce que j'appellerais le rôle de la critique dans le développement d'une grande littérature. C'est ainsi que le « classicisme » français est en grande partie l'œuvre ou la création de la volonté de Ronsard; et on ne pourra jamais exagérer ce que les « romantiques » ont dû, dans notre siècle, à l'influence de Mme de Staël. En revanche, il a bien montré ce que la critique avait fait de progrès depuis tantôt cent ans; et comment, d'une appréciation personnelle et arbitraire des « beautés » ou des « défauts » des œuvres, elle s'était transformée, — grâce aux Villemain, aux Sainte-Beuve, aux Scherer, aux Renan et aux Taine, — en une vivante et profonde histoire du développement de l'esprit humain. L'histoire naturelle elle-même ou la physiologie n'ont pas réalisé de plus vastes ou de plus solides conquêtes; et ni le roman ni le théâtre, en notre temps, n'ont assurément rien produit qui soit au-dessus de *Port-Royal* ou des premiers volumes des *Origines de la France contemporaine*.

Mais M. Ricardou avait hâte d'en venir au principal objet de son livre; et, s'il a, comme je le disais, effleuré en passant ou traité toutes ces questions, c'est au problème fondamental de la critique qu'il s'est hardiment attaqué. La critique

est-elle donc possible? ou, au contraire, ne pouvant jamais sortir de nous-mêmes, et condamnés, quoi que nous fassions, à vivre dans la prison perpétuelle de notre Moi, nos « jugements » ne sont-ils que des « impressions »? et ainsi, sommes-nous les dupes de la plus « fallacieuse » ou de la plus « vaniteuse » des illusions, quand nous nous flattons de faire entrer dans nos opinions quelque chose d'autre, et de plus général, et de plus permanent que nous-mêmes?

On verra dans le livre de M. Ricardou comment il a résolu la question; et je ne saurais, dans cette *Préface*, ni ne voudrais résumer, pour l'affaiblir en la résumant, une argumentation dont il n'y a presque pas une ligne d'inutile ou de superflue. Mais, comme la cause qui s'y débat est peut-être un peu la mienne, pourquoi laisserais-je échapper l'occasion toute naturelle qui m'est offerte ici de la plaider une fois de plus? On se défend où l'on peut, comme on le peut, quand on le peut; et puisque mon excellent confrère, M. Lemaître, — dans la *Préface* du dernier volume de ses *Contemporains*, — a cru devoir extraire de ses anciens feuilletons tout ce qu'il m'opposait de raisons en faveur de la critique impressionniste (ainsi l'appelions-nous alors), j'en voudrais ajouter une seule à celles que j'ai pu donner jadis

contre l'abus du Moi dans la critique. C'est précisément la lecture du livre de M. Ricardou qui me l'a suggérée.

Il me semble donc, en vérité, que l'une des illusions « les plus fallacieuses » dont on se puisse payer, c'est de nous imaginer qu'il y ait en nous quelque chose qui nous appartienne, et de prendre nos « impressions » pour je ne sais trop quoi d'inanalysable, d'irréductible, et de premier. Nous nous croyons trop originaux! Mais, au contraire, ce n'est pas nos « jugements », c'est nos « impressions » qui ne sont pas à nous, si la nature en est « conditionnée », — je dis même au physique, et au moral à plus forte raison, — par le tempérament ou par l'hérédité, par l'éducation, par le moment ou par le milieu; et nous savons bien que nous ne sommes les maîtres ni du moment, ni de l'éducation, ni de l'hérédité. Ce qui revient à dire que, quand nous parlons de nos « goûts », nous ne parlons de rien qui nous soit personnel, propre, ou particulier seulement. Il n'y a pas tant d'esprits singuliers, ni si divers, en ce bas monde; et ce n'est pas nous, en nous, qui aimons ou qui n'aimons pas les drames d'Alexandre Dumas et les romans de M. Émile Zola, c'est toute une lignée d'aïeux, c'est toute une famille d'esprits, je dirais volontiers c'est toute une espèce d'hommes.

Appuyons un peu sur ce point : *la Dame aux Camélias* ou *l'Assommoir* me « plaisent », comme l'on dit, ou ils me « déplaisent ». Qu'est-ce que cela veut dire, qu'ils me « plaisent » ou qu'ils me « déplaisent »? Cela veut dire qu'entre le drame ou le roman et moi-même, il s'établit de certaines relations, une certaine convenance ou disconvenance, de certains rapports en un mot, qui ne dépendent pas moins de la nature de l'œuvre que de la nature de mon esprit; et voilà déjà les éléments d'un jugement, et d'un jugement qui n'est pas libre! Tout l'édifice de la science est même fondé là-dessus. Mais qu'est-ce que j'entends par la « nature de mon esprit »? Évidemment c'est ce qu'il tient, c'est ce que je tiens moi-même, — en partie, de mes parents, si je suis fils d'une race de soldats, par exemple, ou de gens d'affaires, ou de paysans; — c'est en partie, ce que je tiens de mon éducation, je veux dire des livres où j'ai jadis comme appris à lire, si ce sont les *Contes* de Perrault ou les *Chansons* de Béranger, et plus tard, je suppose, les *Romans* de Voltaire ou les *Pensées* de Pascal; — c'est en partie, ce que je tiens des « milieux » où j'ai fréquenté, du « moment » où j'ai commencé de réfléchir, si c'est à Bordeaux ou à Lille, vingt-cinq ans plus tôt ou vingt-cinq ans plus tard, quand on portait

haut encore l'orgueil du nom français, ou depuis... et enfin c'est en partie, — mais pour une toute petite partie, — ce que la combinaison de tant de données, si complexes, a pu produire en moi d'original ou d'individuel. Mais si c'est à proportion de tout cela que *l'Assommoir* ou *la Dame aux Camélias* me « déplaisent », ou me « plaisent », qu'y a-t-il dans mon « plaisir » qui soit à moi, vraiment à moi, et vraiment moi?

En d'autres termes : bien loin que « notre grande misère » soit, comme on l'a dit, de ne « pouvoir sortir de nous-mêmes », elle est donc plutôt de ne pouvoir juger, pour ainsi dire, qu'en groupe, et sentir surtout qu'en troupe. Nos « impressions » nous sont si rarement personnelles, qu'au contraire nous ne les éprouvons que par participation. *Nulli mancipio, sed omnibus usu* :... nous n'en avons que l'usufruit, mais la propriété en demeure commune à plusieurs d'entre nous. Elles sont nous, sans être *à* nous. J'ai des « dégoûts » ou des « plaisirs » que j'appelle « miens », mais qui me sont en réalité communs avec tous les hommes de mon temps; j'en ai d'autres que je ne partage qu'avec des Français; j'en ai qui sont, pour ainsi parler, de ma province ou de ma ville natale. Combien en trouverai-je qui n'appartiennent qu'à ma famille? et combien moins encore qui

ne soient uniquement qu'à moi ! Faut-il le dire? je ne vois d'impressions vraiment « personnelles » que celles que nous nous créons à nous-mêmes artificiellement; et pourquoi n'ajouterais-je pas qu'elles sont en général morbides?

Si l'on pose ainsi la question, on y trouvera plusieurs avantages, dont le moindre ne sera pas d'enlever à la critique impressionniste l'aide ou l'appui qu'elle a demandé plus d'une fois à la doctrine de la relativité de la connaissance, mal comprise d'ailleurs et abusivement interprétée. « Que ne donnerions-nous pas pour voir, pendant quelques minutes, le ciel et la terre avec l'œil à facettes d'une mouche, ou pour comprendre la nature avec le cerveau rude et simple d'un orang-outang! » Et en effet, c'est un souhait que nous pouvons bien former, si nous le voulons. Mais c'est un souhait métaphysique! dont il n'y a plus à se préoccuper dès que la critique a transporté la question de sa propre possibilité sur le terrain de ce qu'on appelle aujourd'hui la « psychologie sociale ». Quand nous verrions la nature avec « l'œil à facettes d'une mouche », nul ne peut dire que les lois de la nature ne seraient pas les mêmes; ne fussent-elles pas *les mêmes qu'elles sont*, elles seraient encore *les mêmes pour tous*; et enfin ce que nous verrions, nous ne le verrions

qu'avec des yeux qui seraient [illegible] d'homme.

Il en résulte plusieurs conséquences. — Que M. Ricardou a très bien démontré dans la dernière partie de son livre, — et celle-ci d'abord : « que la critique est possible ». Nul sérieusement nous pouvons disputer des « goûts », mais il faut que nous en disputions, si ce qu'ils expriment d'individuel n'est rien, ou si peu de chose, et comparativement de ce qu'ils expriment de commun et par conséquent de social ou d'humain. « Il y a, disait La Bruyère, un point de perfection comme il y a un point de bonté ou de malice dans la nature », et il avait sans doute raison ; mais comme il ne donnait pas de moyen de déterminer « ce point de perfection », la question du fondement de la critique subsistait tout entière. Pour la résoudre ou pour l'acheminer vers une solution, c'est bien un grand pas que nous aurons fait si nous pouvons établir que la diversité des « goûts » ne procède, à la bien prendre, que de la diversité des « degrés de culture », ou des « aptitudes de race », ou des « conditions de moment » : et on voit bien que nous le pouvons.

Nous pouvons également expliquer, et négliger, l'argument spécieux que l'on tire des contradictions de la critique. Notez, à ce propos, qu'elles ne

sont, quand on les examine, ni si nombreuses ni si profondes qu'on le veut bien dire, et, on ne saurait trop le répéter, nous nous flattons étrangement quand nous croyons qu'il y aurait tant de différences, et de si grandes, entre nos semblables et nous. Mais observons de plus que, si La Harpe a trouvé Bossuet médiocre dans le sermon, tandis que Chateaubriand l'y déclarait sublime, je ne nie pas que Chateaubriand et La Harpe se contredisent, mais qu'est-ce que cela fait à la valeur des *Sermons* de Bossuet, qui cependant est ici seule en cause? Il n'y aurait de « contradiction » que si Chateaubriand et La Harpe étaient tous les deux le même homme, c'est-à-dire avaient reçu la même éducation, fréquenté les mêmes « milieux », vécu la même vie,... que sais-je encore? Il n'y en a plus dès qu'on a reconnu l'origine de leurs « goûts ». J'aurais aimé, je l'avoue, que M. Ricardou développât plus longuement cette critique de la critique.

Mais une autre conséquence l'a tenté davantage à poursuivre, et ce qu'il a surtout essayé de faire voir, c'est que le fondement de la critique était celui de l'art même. Quelle qu'en soit l'origine historique, la critique n'est pas une invention des critiques, ni, comme l'ont cru le vieux Dumas, — et un peu son fils aussi, ou M. Zola de

nos jours, — une forme de l'envie de ceux qui n'ont écrit ni *la Bête humaine* ni *Monte-Cristo* : elle est une opération naturelle de l'esprit, et de plus une fonction sociale. Si l'on a pu s'y tromper jadis, on ne le peut plus guère, et on le pourra de moins en moins : l'œuvre d'art n'a de valeur, elle ne se « classe », nous ne la « jugeons » qu'en raison de la quantité d'humanité qu'elle exprime; et l'objet propre de la critique, par des moyens à elle, est de mesurer, si je puis ainsi dire, ce degré d'humanité.

On voit combien d'autres mérites le livre de M. Ricardou joint à celui de paraître en son temps. Achèvera-t-il peut-être la déroute commencée du « dilettantisme » et de l' « impressionnisme » en critique? Nous le souhaitons, pour nous, de tout notre pouvoir, et assurément nous ne saurions former de souhait qui répondît mieux à l'intention de l'auteur. M. Ricardou est en effet de ceux qui n'écrivent point pour la satisfaction un peu vaine d'écrire — et encore bien moins pour se faire une réputation d' « esprit rare et singulier » — mais pour agir et pour encourager les autres à l'action : défions-nous des esprits rares et singuliers! ils nous font trop chèrement payer la petite secousse de surprise ou le dangereux frisson de plaisir qu'ils nous procurent. Et c'est

pourquoi, si nous ne partageons pas en tout les opinions de M. Ricardou, ce n'était d'abord pas le lieu de le dire, dans cette *Préface*, mais quand ce l'aurait été, nous ne l'aurions pas encore dit, puisqu'aussi bien nous approuvons la tendance et l'esprit de son livre. Son livre est bon; — et s'il y a sans doute moyen de l'améliorer, nous espérons fermement que son succès même en fournira l'occasion à M. Ricardou.

F. Brunetière.

INTRODUCTION

OBJET DE CETTE ÉTUDE : PHILOSOPHIE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

La critique littéraire consiste à analyser l'œuvre d'un écrivain, à l'expliquer par ses causes, à juger sa valeur esthétique.

Elle a toujours existé, diverse et une, comme la littérature, dont elle est la conscience.

Je n'ai ni la prétention, ni la charge de faire son histoire, après le savant article qu'a publié M. Brunetière dans la *Grande Encyclopédie*.

C'est plutôt sa philosophie que je me propose d'esquisser : je voudrais, après avoir dit l'utilité de la critique et la façon dont on doit y entendre l'analyse littéraire, rechercher jusqu'à quel point elle peut scientifiquement expliquer l'œuvre par ses causes; je voudrais surtout fonder son droit à l'appréciation esthétique sur ce principe que l'œuvre

d'art est belle dans la mesure où, expressive de vérité et de vie, elle donne à l'âme une émotion qui la grandit.

La raison d'être de cette étude, après d'autres dont elle s'inspire, c'est qu'elle en diffère; c'est qu'elle réunit des idées — fort bien exprimées ailleurs, mais disséminées — dans une synthèse personnelle.

PREMIÈRE PARTIE

UTILITÉ DE LA CRITIQUE
ANALYSE DE L'ŒUVRE. — CRITIQUE HISTORIQUE

CHAPITRE I

UTILITÉ DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

I. Objection : la critique, postérieure à la création littéraire, lui est inutile. — II. Réponse : à toute création géniale est intérieure, insuffisante mais nécessaire, la réflexion critique de l'écrivain. — III. La critique qu'on en dégage est utile aux créations à venir. — IV. Nécessité d'éduquer le goût et de combattre les préjugés. — V. Intérêt de la critique en elle-même.

I

D'après certains, la critique littéraire est inutile.

C'est que, disent-ils, la création littéraire la précède — comme l'inspiration précède la réflexion, — et par conséquent ne lui doit rien. — Essayons d'entrer dans leur pensée.

La création littéraire suppose d'abord une idée maîtresse, qui suggère et coordonne ses moyens d'expression. Or il semble que cette idée originale et génératrice jaillisse fortuitement du mystérieux travail qui se fait en notre esprit; il semble que la

réflexion et la méthode ne soient pour rien dans sa découverte : si on la connaissait, on ne la chercherait pas; on l'ignore, c'est donc par hasard qu'on la rencontre. En fait, il arrive souvent de ne pas trouver ce qu'on cherche, et de trouver ce qu'on ne cherche pas. L'idée originale résulte de la convergence d'une foule de conditions physiologiques et psychologiques que nous ne pouvons ni déterminer, ni coordonner [1]. Nous avons beau, nous mettant dans un état d'esprit que nous croyons favorable, méditant les règles, attendre l'inspiration, la capricieuse vient quand il lui plaît. Peut-être même nos efforts pour l'attirer la mettent-ils en fuite : la réflexion, en nous tenant repliés, immobiles, sur nous-mêmes, s'oppose à l'action d'où jaillissent images et idées. Il faut s'abandonner au mouvement de la vie pour qu'en sorte par hasard quelque représentation qui l'exprime éloquemment.

La critique littéraire est postérieure, c'est-à-dire inutile à l'exécution de l'œuvre d'art, comme à sa conception. C'est spontanément que l'idée maîtresse évoque, dans le tourbillonnement psychique, les images qui lui sont harmoniques et les organise en s'en exprimant. De cette genèse de la forme littéraire notre réflexion n'atteint que le résultat [2].

Il est intéressant de constater que de grands créa-

1. Voir Souriau, *De l'Invention.*
2. Voir Séailles, *le Génie dans l'Art.*

teurs semblent faire la part très petite à la réflexion voulue et méthodique. Lamartine dit : « Je ne pense jamais, ce sont mes idées qui pensent pour moi »; et Goethe : « Je laisse les objets agir paisiblement en moi; ensuite, j'observe cette action et je m'empresse de la rendre avec fidélité; voilà tout le secret de ce que les hommes sont convenus d'appeler le don du génie ». Mais pour se convaincre de ce qu'a de spontané et d'inconscient la production géniale, il faut surtout lire la si curieuse lettre de Mozart. « Quand je me sens bien et que je suis de bonne humeur,.... les pensées me viennent en foule et le plus aisément du monde. D'où et comment m'arrivent-elles? Je n'en sais rien, je n'y suis pour rien.... Comment maintenant, pendant mon travail, mes œuvres prennent la forme ou la manière qui caractérisent Mozart et ne ressemblent à celles d'aucun autre, cela arrive, ma foi, tout comme il se fait que mon nez est gros et crochu, le nez de Mozart enfin et non celui d'une autre personne.... Ne m'interrogez plus sur ce sujet, cher ami.... Vous ne vous imaginez pas, vous qui êtes un savant, combien ces explications m'ont coûté [1]. »

La critique vient donc après la création, comme la science après la nature. Quand des vibrations de l'air ou de l'éther ont frappé nos nerfs acoustiques

1. Cité par Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, t. I, p. 308, trad. franç.

ou optiques, le physicien, étudiant le phénomène sonore ou lumineux en lui-même, abstraction faite de l'impression nerveuse et de la sensation, le ramène à des rapports simples, mathématiques, intelligibles, et reconstitue la Pensée dont le monde sensible est une inconsciente manifestation. Ainsi quand l'œuvre spontanée du génie nous a émus, la critique dégage de cette émotion ce qu'elle a de rationnel. Elle est à l'art ce que la science est à la nature, sa conscience. Elle doit attendre, pour s'exercer, qu'elle ait une matière à laquelle s'appliquer, des beautés à expliquer et à juger. Comme le musicien ignore les rapports numériques que suppose l'harmonie, comme le vivant qui respire ignore le mécanisme de la respiration, comme le naturel mouvement de la vie ignore les lois de la vie, ainsi Homère, s'il a jamais existé, ignora les règles de l'épopée. Ceux « qui ont lancé le théâtre dans une voie nouvelle,... Corneille,... Racine avec *Andromaque*,... Dumas avec *la Dame aux Camélias*,... l'ont fait sans se douter de ce qu'ils faisaient, en suivant bonnement la pente de leur génie. Les théories poussent sur les chefs-d'œuvre; jamais elles ne les enfantent [1]. » Il est trop évident d'ailleurs que si le critique était capable d'inspirer des chefs-d'œuvre, il aurait tort de ne pas changer d'état, tort de ne pas créer ces chefs-d'œuvre pour son propre compte.

1. Sarcey.

II

Il y a quelque vérité dans cette opinion. La critique ne crée rien. Il ne suffit pas d'observer les règles de la tragédie classique pour égaler Corneille et Racine. Il y faut le génie. — Les règles de l'expérimentation étaient connues avant M. Pasteur. La méthode, il est vrai, a fécondé son inspiration; mais elle la supposait.

Et cependant, s'il est établi que la critique n'est pas suffisante, ne peut-on prouver qu'elle est nécessaire? Elle ne fait pas le génie; mais ne le guide-t-elle pas?

La spontanéité du créateur, même génial, n'exclut pas absolument la réflexion du critique. Le hasard n'est pas tout. Quand nos associations d'idées sont abandonnées à elles-mêmes, dans le rêve, elles sont généralement incohérentes. L'ordre qui caractérise les synthèses littéraires prouve que l'esprit y veille et les dirige.

Assurément, nous ne possédons pas à l'avance une notion claire du résultat à atteindre. Mais n'en avons-nous aucune idée? — A mon avis, si nous ne savons pas exactement le but auquel nous aboutirons, nous en avons comme un vague pressentiment;

nous l'entrevoyons, et c'est assez pour que notre recherche soit orientée. Nous tâtonnons, il est vrai, mais ce tâtonnement est d'autant plus rapide qu'il est plus intelligent : en le réglant, la réflexion l'abrège. Notre découverte doit résulter d'un certain nombre de conditions convergentes; quelques-unes de ces conditions échappent à notre pouvoir; mais il en est qui dépendent de nous : la volonté et la réflexion. L'on compare la circulation des idées à tel phénomène naturel, comme la circulation du sang ou la respiration. La comparaison, partiellement juste, doit être complétée : notre action est plus grande sur une synthèse mentale que sur une fonction organique. Cette synthèse est œuvre de la nature, mais aussi de notre effort. A se laisser disperser dans les choses qu'il subit, l'esprit reste stérile. Il n'est fort qu'en se concentrant. Tandis qu'il suit l'impulsion qu'il s'est donnée et se rapproche par un mouvement autonome du but qu'il entrevoit et veut atteindre, il se sait, comme il se possède. Il assiste à son évolution, se tenant à l'écart, pour ainsi dire, s'effaçant, afin de ne pas substituer la réflexion à l'action, mais écartant les incohérences, jouissant de l'impression que lui produit son œuvre, et la jugeant à cette impression. — En tant qu'ils réfléchissent aux règles qu'ils suivent, règles créées ou reçues, le savant est un logicien, l'honnête homme est un moraliste, l'artiste est un esthéticien,

l'orateur est un rhéteur, l'écrivain est un critique. La grande règle est de plaire, dit Molière. Fort bien; mais, pour plaire, certains moyens, par exemple l'unité d'action, ne valent-ils pas mieux que d'autres? Et nous voilà revenus aux règles.

Il y a donc, intérieure à toute production littéraire, et, en elle, vivante et directrice, une critique. Les hommes de génie, ceux qui donnent la forme nouvelle de leur individualité supérieure aux lois éternelles du goût, sont les créateurs de la méthode qu'ils suivent. Mais, pour être autonome, elle n'est pas moins réelle. Ils sont les esclaves des lois qu'ils s'imposent : c'est une servitude volontaire, mais une servitude.

Parce que l'inspiration et la critique sont choses différentes et que nous les étudions successivement, ce n'est pas à dire qu'elles soient indépendantes et successives : nécessaires l'une à l'autre, aucune des deux, à aucun moment, ne peut absolument se passer de l'autre; corrélatives, elles sont simultanées. Ce sont les deux aspects, indissolubles, comme l'action et la réflexion, de l'âme s'exprimant par des images et prenant conscience des lois auxquelles elle soumet cette expression.

Aussi voyons-nous souvent des hommes de génie être en même temps de bons critiques : Léonard de Vinci fut un profond penseur et un grand esthéticien; Bossuet, dans son panégyrique de saint Paul,

et Fénelon ont fort bien parlé de l'éloquence; on connaît les pénétrantes pensées de Pascal sur le style, les examens et préfaces de Corneille, Racine et Molière, le chapitre sur « les ouvrages de l'esprit » de La Bruyère, les esthétiques de Mme de Staël et de Chateaubriand, les réflexions sur leur art de Fromentin, de Wagner et de Gounod.

III

Quand l'œuvre géniale est faite, on étudie les procédés dus, comme l'œuvre elle-même, au génie de l'auteur. On les considère à part, on les analyse en eux-mêmes, pour eux-mêmes. On les érige en règles. On établit une esthétique que dès lors on impose aux écrivains à venir.

C'est d'après cette esthétique que se forment, comme les autres, les écrivains supérieurs. Quelle que soit leur précocité, ils vont d'abord à l'école de ceux qui les ont précédés. Ils font le même chemin, plus vite. Avant d'être eux-mêmes, il faut qu'ils accomplissent l'évolution à laquelle ils ajouteront leur œuvre propre. Démosthène a longtemps et tout étudié avant d'être orateur. Les premiers sermons de Bossuet ont parfois le mauvais goût de ceux du temps. Corneille a été rendu possible par les poètes et les critiques qui l'ont précédé. Lamartine n'a

publié *les Premières Méditations* qu'à trente ans. Même dans l'art musical, où il semble que la réflexion et l'éducation aient une moindre part, Mozart et Beethoven n'ont dégagé que peu à peu de l'imitation des autres leur originalité.

Quand, par leur génie, les créateurs ont ajouté une forme nouvelle à l'art, s'affranchissent-ils, comme d'un embarras inutile, des règles et de la critique? — Non. La critique, contemporaine de l'inspiration, continue de la diriger et de la féconder. Les écrivains romains n'ont cessé d'aller à l'école des Grecs. Et l'on s'accorde à reconnaître l'heureuse influence de Boileau sur Racine et Molière.

Par les règles qu'elle édicte, la critique est gênante, assurément. Mais c'est une gêne utile. On l'a dit : les limites sont des appuis. La critique a empêché plus d'un homme de génie de tomber du côté où il penchait; elle a obligé les écrivains à une salutaire surveillance d'eux-mêmes. — Sans prétendre, tant s'en faut, que la règle des trois unités ait une valeur absolue, ni que la tragédie classique soit la seule forme du drame, ne peut-on soutenir que Corneille a été obligé par cette règle de resserrer, d'épurer, de simplifier l'action de ses tragédies, d'en rendre les éléments plus convergents, d'aboutir par cette convergence à un effet dramatique plus puissant? La versification, elle aussi, est une gêne : qui ne voit cependant ce que, par la musique du rythme

et de la rime, par la ciselure de l'expression, elle ajoute de charme et de force à la prose?

Et si la critique est utile à l'écrivain de génie, soit qu'il se forme, soit que, formé, il produise des chefs-d'œuvre, combien plus l'est-elle aux écrivains de simple talent!

Ajoutons enfin que la critique apprend le métier, sans lequel le don naturel n'est rien, qu'elle défend l'art contre les engouements irréfléchis du public, contre les tentatives du charlatanisme et de l'industrialisme, qu'elle fait connaître le mérite obscur, et qu'elle entretient le culte de la tradition[1].

IV

Mais les écrivains, c'est le petit nombre. Et la critique, utile à la production de l'œuvre littéraire, l'est encore, et beaucoup, à son interprétation.

A-t-on besoin de guide? diront quelques-uns. Le plaisir ou l'ennui ne suffisent-ils pas à prouver la beauté ou l'insignifiance d'une œuvre? — Sans entrer encore dans l'examen de ce qu'il y a de relatif, et aussi d'absolu, dans une œuvre d'art, je me borne à dire, avec M. Brunetière, qu'on a parfois tort d'avoir du plaisir et tort d'avoir de l'ennui. La pla-

1. Voir Brunetière, art. CRITIQUE LITTÉRAIRE, dans la *Grande Encyclopédie*.

titude de certains écrits n'apparaît pas encore à tel esprit insuffisamment cultivé, ni, pour la même raison, la beauté profonde de certains chefs-d'œuvre. Quand la critique aura fait l'éducation de cet esprit, il comprendra la vraie beauté et la goûtera. Il n'avait de plaisir qu'à tel feuilletonniste populaire : devenu plus exigeant, il aura, avec des écrivains supérieurs, des joies plus délicates et plus vives. — Il y a une cinquantaine d'années, Beethoven n'était apprécié que de quelques-uns : aujourd'hui apparaît, resplendissante à jamais, l'éternelle beauté de ses œuvres. — A cela, me direz-vous, l'audition musicale a suffi? — Non pas. — Quand on entend une musique d'un nouveau genre, qui choque des habitudes invétérées, lorsque, par exemple, élevé dans la musique surtout mélodique de Rossini, on entend du Beethoven, on est tout d'abord frappé des différences : dérouté, troublé, on n'entre pas dans la pensée du maître, on ne peut pas la goûter; on déclare que c'est obscur, et l'on passe outre.... Mais qu'un critique mieux informé insiste, vous montre que le beau musical a bien des formes, vous fasse sortir des habitudes où votre goût musical s'est ankylosé, obtienne de vous que vous écoutiez souvent.... Alors, peu à peu, vous comprendrez, vous entrerez dans l'âme de Beethoven, vous serez ému de son émotion, et vous reconnaîtrez la plus grande beauté à ce signe qu'on ne s'en lasse jamais, que plus on la pratique, mieux

on la goûte. Souvent, de grands compositeurs, par cela seul qu'ils sont en avance sur leurs contemporains, n'en sont pas compris. Le public ne les apprécie qu'après éducation faite, et sous l'action de la critique. Berlioz et G. Bizet n'ont pas été admirés de leur temps comme aujourd'hui. Quant à Wagner....

Dira-t-on avec La Bruyère que « le plaisir de la critique nous ôte celui d'être vivement touchés de très belles choses »? Oui, si le critique s'attache moins à goûter les beautés de l'œuvre qu'à en faire ressortir les défauts, si son but réel est d'étaler sa pénétration et de prouver sa supériorité, s'il pense que, par comparaison avec l'œuvre dénigrée et le public niais qui l'admire béatement, il paraîtra d'autant plus haut qu'il les aura mis l'un et l'autre plus bas. Mais si la critique doit consister, comme j'essaierai de le faire voir, à sympathiser d'abord avec l'œuvre, pour la comprendre et la goûter, quitte à en montrer ensuite les lacunes et les défauts, semblable critique ne saurait aucunement nuire à l'émotion esthétique. Je ne vois pas que l'analyse du plaisir que nous éprouvons à la lecture de Lamartine le diminue en quoi que ce soit. Au contraire, le plaisir de voir clair dans le sentiment qu'on éprouve s'y ajoute et l'accroît. Même, en réfléchissant à l'émotion esthétique, on découvre des raisons nouvelles d'être ému. Les sentiments supérieurs,

scientifiques, esthétiques, moraux, religieux, ont ceci de particulier que, surtout intellectuels, ils s'avivent à la lumière de l'intelligence et progressent par le progrès même de la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes.

V

Enfin la critique, utile à la production et à l'interprétation de l'œuvre littéraire, offre en elle-même un grand intérêt. Le monde se reflète dans les grands écrivains, les grands écrivains dans le critique. Celui-ci, s'il a l'âme assez ouverte, assez sympathique à toutes les formes du beau, peut, en racontant ce qui est en lui, « renvoyer les images les plus différentes »[1] de l'humanité et de la nature. Et si, ce qui est à craindre, le critique n'a pas ce pouvoir réflecteur, tout au moins est-il utile, quand il analyse, quand il explique une œuvre. Il y a de l'intérêt scientifique à disséquer des lapins et des grenouilles. Pourquoi n'y aurait-il pas un intérêt littéraire à analyser la poésie de V. Hugo? Est-ce qu'un écrivain de génie, par qui s'exprime en une forme supérieure l'humanité même, est moins intéressant qu'une bête?

1 Doumic, *Écrivains d'aujourd'hui*, p. 149.

Ainsi la critique, sans suffire à la création ou à l'interprétation de l'œuvre littéraire, leur est nécessaire. Elle offre un intérêt humain : elle est la conscience que l'expression littéraire de l'âme prend d'elle-même, de ses causes et de ses lois.

CHAPITRE II

ANALYSE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

I. Analyse psychologique. — II. Analyse esthétique. — III. Analyse morale. — IV. Qualité essentielle de l'analyse littéraire : entrer dans la pensée de l'auteur. L'intelligence, forme de la sympathie. — V. Critique des beautés et des défauts.

L'analyse de l'œuvre est le premier acte de la critique. Comme cette œuvre, si elle est vraiment belle, ne se réduit pas à un exercice de virtuosité, brillant mais vide, comme elle exprime des idées et des sentiments, il faut d'abord les dégager de leur expression et les étudier en eux-mêmes. La critique littéraire doit d'abord être psychologique.

I

Elle doit faire la lumière sur les états d'âme que traduit l'œuvre littéraire, soit que ces états, essentiels à l'humanité, en constituent le fonds permanent,

soit qu'ils caractérisent plus particulièrement une époque, une nation, une société, un écrivain.

Ainsi l'étude psychologique de certains contemporains, telle que l'a pratiquée M. P. Bourget[1], nous montre comment l'esprit d'analyse, quand rien n'en corrige les abus, anémie la volonté et rend de plus en plus aiguë et morbide la capacité de souffrir; comment, le scepticisme ayant fait le vide au ciel et dans nos âmes, nous ne savons plus à quoi nous rattacher dans « le tourbillon sans fin des apparences vaines » (Leconte de Lisle), ni quoi désirer, — car « qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel? » — sinon le repos dans la mort :

Et toi, divine mort où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé.
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.
(Leconte de Lisle.)

Voilà un état d'âme qui n'est ni unique, Dieu merci, ni même, je pense, dominant, mais qui n'est pas non plus exceptionnel : à preuve, les plus grands poètes et les plus grands romanciers de notre temps, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Guy de Maupassant, Pierre Loti, Paul Bourget, — tous plus ou moins pessimistes. La critique qui le dégage de

1. *Essais* et *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine*, 2 vol.

son expression est vraiment l'histoire de l'âme d'une époque, plus intéressante et plus instructive peut-être que le récit des événements.

II

Après l'analyse psychologique, l'analyse esthétique. Je ne dis pas « l'appréciation ». Il s'agit, non encore de juger, mais seulement d'étudier la façon dont l'auteur a exprimé idées et sentiments.

Il a dû évidemment demander à la réalité les matériaux de son œuvre : mais à quelle réalité? — Les classiques s'attachaient plus volontiers aux parties hautes de l'âme et de la société; Zola se complaît à voir dans l'homme l'animal et dans la société ceux chez qui le métier déprime et la névrose tue la vie morale.

Puis le critique doit montrer comment l'auteur s'est servi de ses matériaux : les a-t-il arrangés de façon à incarner une vision poétique ou à reproduire exactement l'aspect des choses? ou enfin les a-t-il choisis expressifs et coordonnés de telle sorte qu'en résulte l'illusion de la vie réelle?

L'auteur a-t-il, comme les classiques, pris ses héros à leur apogée, dans la splendeur de leur jeunesse et de leur beauté, à l'heure où la passion éclate, où la crise se précipite vers sa fin? Ou bien

a-t-il préféré nous donner la sensation du successif et de l'inachevé?

Et son style, est-il personnel ou impersonnel? y a-t-il effusion, ou simplement empreinte discrète du moi?

Tout a son intérêt dans cette analyse esthétique, même la langue dont se sert l'auteur et les formes grammaticales qu'il préfère. Par exemple, l'expression traduit-elle plus volontiers l'idée générale ou l'image particulière, le sentiment ou la sensation? Le théâtre classique représente, non les événements, mais leurs effets dans l'âme des personnages, par une sorte de transposition psychologique. Suivant un procédé inverse, Flaubert s'efforce de compléter l'analyse des états d'âme en évoquant l'image des faits organiques ou physiques qui leur sont connexes ou analogues : « Elle (Mme Bovary) se rappela... toutes les privations de son âme, et ses rêves tombant dans la boue, comme des hirondelles blessées ». Voyez encore [1], par exemple, comme les romanciers que domine le souci du pittoresque emploient fréquemment l'imparfait de l'indicatif pour immobiliser sous le regard de notre imagination les scènes successives et vécues qu'il évoque. L'emploi systématique de ce temps suffit à faire comprendre l'esthétique d'une école littéraire.

1. Brunetière, *le Roman naturaliste*, p. 143.

III

Certains critiques ne se bornent pas à l'analyse esthétique. Comme Saint-Marc-Girardin, ils demandent à l'œuvre littéraire une leçon pour la conduite de la vie. — Je n'ai pas à dire encore quels doivent être les rapports de l'art et de la morale. Il ne s'agit ici que de cette partie de la critique qui consiste à analyser un ouvrage : or je ne trouve rien de choquant, je pense au contraire qu'il y a intérêt à ce que, ayant étudié cet ouvrage dans sa vérité psychologique, dans sa puissance esthétique d'expression, on en dégage un enseignement moral.

IV

Enfin le critique ne doit pas s'enfermer dans l'œuvre qu'il étudie. Pour en mieux faire ressortir les caractères distinctifs, il doit, comme Chateaubriand, la comparer aux œuvres similaires des autres littératures. Il y a grand intérêt à rapprocher Euripide et Racine, classiques et romantiques, étrangers et français. A ces rapprochements, le critique gagne, outre une intelligence plus nette de l'œuvre qu'il étudie, une ouverture d'esprit, une faculté de sympathie

littéraire plus grandes; il y gagne de mieux comprendre que le beau a bien des formes, et que, pour goûter ces formes si diverses, il doit, se dépouillant de tout parti pris, s'identifier à elles et s'en donner comme une vue intérieure.

Mais cela même est fort difficile.

Voyez comme il est rare que l'on comprenne tout à fait celui avec qui l'on cause, que l'on entre vraiment dans sa pensée. Un dialogue n'est souvent que l'alternance de deux monologues. C'est pis, quand la causerie devient discussion. Volontiers chacun reste figé dans son point de vue, extérieur et fermé à l'autre. Comme deux escrimeurs qui, à vingt pas de distance, pourfendraient l'air de leurs beaux coups d'épée, les discuteurs aiment à s'escrimer dans le vide. Ainsi en littérature. L'égoïsme intellectuel s'oppose à ce que le critique sorte de son parti pris. En sortir, n'être plus soi un instant, cela demande un effort, un renoncement. Ou bien le critique ne comprend dans l'œuvre que ce qu'il y met de lui-même : c'est lui-même dès lors qu'il contemple, en lequel il se conjouit, dans l'œuvre qu'il paraît goûter. Pour se détacher de son moi, il faut que le critique, avec de la modestie et de l'humilité, ait vraiment de l'amour. A cette condition il peut, s'oubliant dans l'âme de l'auteur, s'identifiant à elle, vivant sa vie, en pénétrer les idées, en éprouver les émotions : « Il faut aimer

pour bien comprendre,... l'intelligence n'est qu'une forme de la sympathie [1] ». « Vous me parlez, écrit Flaubert, de la critique dans votre dernière lettre, en me disant qu'elle disparaîtra bientôt. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contre-pied de la précédente, mais rien de plus. Du temps de La Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en *soi* d'une façon intense? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée; mais sa composition? son style? le point de vue de l'auteur? Jamais. Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête [2]. »

« Pour comprendre les philosophes, dit M. Fouillée, nous devons nous placer à leur point de vue et non au nôtre.... Il faut,... par un acte de désintéressement intellectuel qui est la condition de l'impartialité, s'oublier soi-même, s'abstraire de soi, pour ainsi dire, et se confondre quelque temps avec ces grandes intelligences dont on veut repenser la pensée [3]. » On l'a dit, comprendre c'est égaler. Le

1. Doumic, *Écrivains d'aujourd'hui*, p. 148.
2. Flaubert, *Lettres*, 81.
3. Fouillée, *Histoire de la philosophie*, Introduction, p. VI.

critique littéraire doit se garder d'un esprit de système qui, exagéré, serait la manie de l'exclusivisme, ne pas prétendre soumettre à un même idéal — comme Nisard à celui de Boileau — les œuvres d'individualités, d'époques et d'inspirations différentes. Il doit avoir assez de largeur, de souplesse, de sympathie, pour comprendre et goûter, par exemple, des romans aussi différents que *les Trois Mousquetaires* et *Mme Bovary*. C'est ce qu'exprime avec force un maître du roman contemporain, Guy de Maupassant. « Il faut que, sans parti pris, sans opinions préconçues, sans idées d'école, sans attaches avec aucune famille d'artistes, il comprenne, distingue et explique toutes les tendances les plus opposées, les tempéraments les plus contraires, et admette les recherches d'art les plus diverses.... Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable, de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur conception personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une manière nouvelle.... Devenons poétiquement exaltés

pour juger un idéaliste, et prouvons-lui que son rêve est médiocre, banal, pas assez fou ou magnifique. Mais si nous jugeons un naturaliste, montrons-lui en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans son livre. »

Ainsi le critique doit pénétrer jusqu'à l'âme de l'œuvre qu'il étudie, pour en saisir l'idée génératrice et le sens vrai : mis en possession de l'idée génératrice par une analyse désintéressée, il peut tenter de l'œuvre elle-même une reconstitution idéale, la recréer mentalement, refaire avec l'auteur la synthèse de ce qu'il vient d'analyser. Ce n'est possible que par une vue intérieure et sympathique. Ici, comme dans la vie sociale, la justice n'est complète que par la bonté.

V

Et cela m'amène à la difficile question : quelle est la critique la plus utile? Celle des beautés? comme le croit Chateaubriand, — celle des défauts? comme paraît le penser M. Brunetière.

En philosophie, l'on peut dire que tous les systèmes sont vrais, chacun dans la mesure de la réalité qu'il explique : il faut donc partir de la vérité

1 Préface de *Pierre et Jean*.

que chacun contient, pour la compléter s'il y a lieu. Ainsi, dans la critique littéraire, il me semble convenable de mettre d'abord en lumière, je ne dis pas encore d'apprécier, la vérité littéraire de l'œuvre qu'on analyse, par exemple, s'il s'agit du réalisme contemporain, son amour du détail exact et pittoresque, sa vision puissante de la vie des choses, ses efforts pour dégager de la réalité la plus humble ce qu'elle a d'émouvant et par suite d'esthétique, — quitte à montrer ensuite ce qu'il peut gagner et gagne en effet à s'attendrir, à s'élargir, à se spiritualiser, à devenir plus complètement humain.

Assurément, il faut que la critique des beautés soit intelligente. Si elle consistait à conseiller l'imitation de ce qui est génial et inimitable, elle serait dangereuse : « C'est ce que prouverait au besoin l'exemple du classicisme lui-même, qui ne s'est, après tout, immobilisé dans ses règles que pour avoir trop admiré, d'une admiration trop exclusive et trop superstitieuse, les chefs-d'œuvre dont nous avons vu qu'il les avait tirées[1] ». Mais l'admiration n'est dangereuse que quand elle est maladroite, et les abus ne doivent pas faire condamner ce que l'usage a de bon. En proposant Racine à notre admiration, le vrai critique ne nous dit pas : « Voilà la

1. Brunetière, *l'Évolution des genres*, p. 185.

Beauté unique, absolue,... et à présent, faites des tragédies à la Racine ». Non; il cherche à expliquer son impression. Cette scène est pathétique : en quoi? Ce style me charme : pourquoi? Ceci n'est pas une invitation à faire des tragédies. Ce n'est pas non plus l'admiration béate du dévot qui « se pâme ». C'est l'effort intelligent pour rendre compte à soi-même et aux autres d'une émotion littéraire. Et cet effort n'est pas inutile. Sans prétendre copier Racine, nous ne pouvons que gagner à son école : il nous est un précieux modèle de finesse, de naturel et de bon goût. A nous en imprégner, nous restons nous-mêmes, enfants du XIXe siècle; mais nous nous enrichissons de ce que, en lui, nous pouvons nous assimiler.

Dira-t-on que la lecture suffit à l'intelligence des beautés, qu'il est inutile de les signaler puisqu'elles se voient, de paraître les découvrir puisqu'elles « éclatent »? — Je ne crois pas qu'elles « éclatent » toujours aux yeux du lecteur insuffisamment préparé. Une certaine initiation lui est parfois nécessaire, tout au moins utile, quand il s'agit d'œuvres particulièrement fines et complexes, ou surtout contraires à ses habitudes littéraires. La preuve en est que les critiques eux-mêmes n'arrivent pas toujours à se mettre d'accord sur ces beautés. Elles sont cachées, pour certains au moins. Lire est bien; mais lire sous la conduite d'un guide éveillé et discret

qui élargit notre goût, appelle notre attention sur une valeur inappréciée, c'est mieux encore.

On objecte enfin que c'est aux moments où le génie s'endort qu'on surprend le mieux ses procédés de facture et de composition. — L'observation est ingénieuse et non sans justesse. C'est surtout dans les dernières tragédies que s'exagère le goût de Corneille pour l'action « implexe », pour le style à la fois subtil et tendu. Il y a grand intérêt à dénoncer les défauts qui se dissimulent, à signaler « le point faible, invisible, ou presque, dans la nouveauté de l'œuvre, qui apparaîtra dans quelques années, fera ride, se révélera de plus en plus, et par où elle périra » [1]. La critique des défauts est féconde, surtout quand ces défauts sont de fausses beautés, « des traits séduisants, des prestiges, des fascinations qui entraînent, pour un temps, la faveur du public » [2]. Rien de plus vrai. — Cependant doit-on accorder que le génie révèle ses procédés surtout quand il sommeille? — Le génie est essentiellement original : c'est la réalité humaine qu'il résume et exprime, mais sous une forme éminemment personnelle. Il est créateur de cette forme même. Quand il faiblit, qu'il s'endort, il n'est plus lui, ou il est moins lui. Si ces défaillances conservent encore quelque chose de son empreinte, elles nous instrui-

1. Faguet, *Revue de Paris*, 1er num., p. 162.
2. *Id.*, *ibid.*

sent sur ses qualités propres moins que les beautés : c'est par celles-ci, en effet, qu'il est original et vraiment lui-même. Les défauts de Corneille étaient de son époque; sa supériorité, de lui seul.

Je conclus qu'il ne faut apporter à l'analyse d'une œuvre aucun parti pris, ni celui d'une admiration banale, ni celui d'un dénigrement pédantesque. La critique des qualités doit se compléter par celle des défauts. Celle-ci, en retour, l'éclaire et la fortifie : « la véritable critique des beautés n'est-elle pas précisément, en écartant les beautés illusoires, de tirer au jour et de mettre en pleine lumière les beautés vraies [1] ? »

L'œuvre littéraire a été analysée, dans sa vérité psychologique, dans sa puissance esthétique d'expression. Mais c'est un effet, qu'il faut expliquer, en le rattachant à ses causes. Quelles sont ces causes?

1. Faguet, *Revue de Paris*, n° 1, p. 162.

CHAPITRE III

CRITIQUE HISTORIQUE : LES CAUSES DE L'ŒUVRE

I. L'individualité, physique et morale, de l'auteur. — II. Les causes générales. La race. — III. Le milieu. — IV. Le moment.

Les causes de l'œuvre littéraire sont nombreuses; et il est impossible de fixer la mesure dans laquelle chacune a agi. En présence d'une aussi fuyante complexité, l'affirmation ne doit jamais être que partielle : il doit y entrer toujours un peu de scepticisme.

I

La cause essentielle, c'est l'individualité de l'auteur. On fait bien d'étudier les influences diverses qu'il a subies; mais ces influences, qui ont aussi agi sur ses compatriotes et ses contemporains, l'ont laissé différent d'eux. Elles ont abouti en lui à une combinaison unique. Par la forme en laquelle il

allie des éléments communs à tous, il est vraiment irréductible. C'est donc tout d'abord à son individualité, physique et morale, qu'il faut demander l'explication de son œuvre.

Comment connaître cette individualité ? — Elle peut, ce semble, être connue soit par l'œuvre dont elle est le facteur essentiel, soit par une information directe. Voyons d'abord le premier moyen.

Quand il s'agit des romantiques, dont l'œuvre volontiers raconte le moi, on peut, si on les croit sincères, conclure leur âme de leurs écrits. Mais faut-il y croire toujours, ou même souvent? La confession publique met l'amour-propre à une trop rude épreuve pour qu'on n'ait pas le droit d'y soupçonner quelque indulgence. Ne peut-on pas se livrer aux effusions d'un moi imaginaire? On connaît l'histoire de ce Mac-Pherson qui passa pour avoir trouvé, traduit et révélé les chants d'Ossian, barde gaëlique du IIIe siècle. Bonaparte et Ducis s'engouèrent d'Ossian, Lamartine s'en inspira. Ossian n'avait jamais existé. Mais les vagues chants de son pseudo-traducteur berçaient l'âme mélancolique du siècle naissant.

D'ailleurs, ils sont nombreux les écrivains dont l'œuvre ne raconte pas les sentiments intimes : tous les classiques d'abord, chez qui la raison, d'essence impersonnelle, domine la sensibilité; puis, parmi les modernes, Mérimée, Flaubert, Leconte de Lisle, les

Parnassiens et d'autres. Il est vrai que, s'ils ne confessent pas leur moi, ils marquent leur œuvre d'une empreinte qui nous les révèle partiellement, et que leur personnalité perce dans le choix du sujet et des héros, dans la manière dont ils voient et expriment la réalité, dans les images, les idées et les sentiments où ils se complaisent, dans la forme et dans le ton du style. « Les âmes de Flaubert et de Leconte de Lisle nous sont connues : le pessimisme ironique de l'un, hautain de l'autre, leur amour d'une sorte de beauté opulente, barbare et dure, leur fuite vers les époques lointaines qui la réalisent et leur mépris tacite ou haineusement exprimé pour les temps modernes qui la nient, sont autant de traits aisément discernables de leur physionomie morale, que leur œuvre cache, mais moule [1]. » Quant aux écrivains qui se bornent à imiter, le choix du modèle qu'ils préfèrent peut nous être un indice de leur âme.

On peut donc conclure de l'œuvre à l'individualité de l'auteur, mais avec beaucoup de réserve. L'œuvre littéraire n'est pas une création instinctive, sorte de prolongement fatal de l'individu, comme la toile de l'araignée. Elle est un acte de réflexion, de liberté. En nous, tous les sentiments existent, et nous en pouvons exprimer de contraires à notre conduite. L'écrivain met souvent dans son œuvre, avec le

1. Émile Hennequin, *la Critique scientifique*, p. 79 et 80.

meilleur de lui-même, une idéalité que sa vie ne réalise pas nécessairement : par exemple, dit-on, Bernardin de Saint-Pierre. Quand on analyse l'œuvre pour y découvrir l'auteur, le difficile est de discerner, dans l'effet et par suite dans la cause, ce qui a été vécu et ce qui n'est que supposé, le moi réel de cet auteur et son moi imaginaire.

Mais, dit-on, ne faut-il pas avoir éprouvé un sentiment pour le bien exprimer? — La réponse est facile : Racine n'a été ni Narcisse ni Mathan. Un auteur n'a qu'à puiser dans l'observation sociale et dans l'histoire, s'il veut avoir l'idée de caractères contraires aux siens; il peut leur donner une vie imaginaire et s'en émouvoir artificiellement. — Il est vrai, on ne comprend bien chez les autres que ce qu'on éprouve soi-même. Mais notre nature est faite de tous éléments, même des contraires. Il y a de tout en chacun de nous. En s'analysant bien, le plus honnête homme du monde peut trouver, enfouies au tréfonds de lui-même, dans la couche d'animalité qu'il contient et dépasse, comme des tendances bestiales qu'il refoule et qui jamais n'apparaissent. Cependant c'est peu de chose pour constituer un type complet, et ce serait bien insuffisant si l'observation extérieure n'était là pour fournir à l'auteur une riche collection de vertus et de vices.

Concluons : l'individualité de l'écrivain, facteur

essentiel de son œuvre, n'en peut être dégagée qu'avec prudence et restrictions; il est rare qu'elle s'y exprime pleinement en ce qu'elle a d'intime. L'artiste procède de l'homme; mais il y ajoute, en vue de l'effet esthétique à produire : ils ne sont pas identiques.

D'ailleurs, une grave objection se présente : peut-on, pour expliquer l'œuvre, la rattacher à l'homme tel qu'elle le fait connaître ou supposer? Si elle n'exprime qu'un moi imaginaire, n'y a-t-il pas quelque puérilité à recourir à ce moi, comme à une cause réelle et dûment déterminée, pour comprendre son effet? Et tout cela ne revient-il pas à expliquer l'œuvre par elle-même?

L'objection me paraît irréfutable, si les renseignements que fournit l'œuvre ne sont pas complétés, vérifiés par une information directe, si l'on n'a pas de l'auteur une connaissance historique, si l'on ne peut pas descendre de cet auteur, comme d'une cause réelle et déterminée, à l'effet où il s'exprime.

Et même, au cas où l'on pourrait connaître la biographie de l'auteur, n'y a-t-il pas comme un cercle vicieux à éclairer l'effet par la cause, puis la cause par l'effet? — A ceci je crois possible de répondre que le critique ne s'appuie pas sur ce qu'il doit démontrer, pas plus qu'il ne se répète en sens inverse, quand, ayant été de l'œuvre à l'homme, il va de l'homme à l'œuvre : car, à ce que l'œuvre lui

a appris s'ajoutent parfois les détails que lui fournit la biographie de l'écrivain. Ces documents se complètent, s'éclairent : ils ne se confondent pas. L'œuvre suggère une hypothèse sur l'homme : la biographie peut confirmer cette hypothèse, et faire d'une relation simplement supposée une relation avérée. Il y a là, appliqué aux rapports de l'écrivain et de ses ouvrages, un procédé analogue à celui qui, dans la science, consiste à supposer une relation entre un effet et une cause pour la vérifier ensuite par une série d'expériences. Ainsi la biographie nous permet parfois, en nous révélant dans l'auteur l'homme réel, non plus imaginaire, d'y trouver l'explication des caractères essentiels de son œuvre. — Je me hâte d'ajouter que si ce procédé a quelque chose d'analogue à la méthode scientifique, il ne saurait lui être identifié : d'abord, il a pour objet un lien mystérieux entre une personne qu'on ne pénètre pas dans son for intérieur et une œuvre où il n'est pas sûr qu'elle s'exprime sincèrement; puis, il aboutit à une relation particulière, non à une loi. Dira-t-on qu'il est possible de dégager de cas particuliers la généralité, la loi qu'ils réalisent? Mais le rapport de l'écrivain à l'œuvre est si caché, surtout si particulier à l'écrivain lui-même qu'on ne peut sans doute en attendre qu'une connaissance vague, indéterminée et individuelle.

Au moins dans l'état actuel de la science, le cri-

tique doit donc se borner à une détermination approximative de rapports particuliers entre l'écrivain et l'œuvre. Et encore lui est-il interdit de descendre comme géométriquement d'une « faculté maîtresse » aux effets qu'elle produirait suivant un mécanisme uniforme. Tout en accordant que, dans la complexité d'une nature humaine, il y a toujours un caractère dominant qu'il importe de dégager, je pense que c'est donner à la critique biographique une simplicité bien illusoire que de la borner à la déduction unilinéaire des conséquences qu'implique ce caractère. La liberté de la personne ne permet pas cette simplification. Même dans l'hypothèse déterministe, notre nature est trop riche, trop ondoyante et trop diverse pour qu'on puisse faire rentrer dans une formule unique l'histoire de ses actes et l'explication de ses œuvres.

Mais s'il est excessif de prétendre soumettre à la torture du procédé géométrique l'épanouissement concret, original et souvent capricieux de la vie humaine, il n'est pas défendu et il est, je pense, intéressant d'étudier, avec Sainte-Beuve, l'homme dans l'écrivain, d'en « faire le siège » et comme « l'histoire naturelle », afin d'en éclairer l'œuvre.

Ce qu'il importe de déterminer d'abord, c'est l'individualité physique de l'auteur. Il est rare qu'on la puisse connaître. Toutefois le peu qu'il arrive d'en savoir ne doit pas être dédaigné. Les idées sortent

des images et des sensations; celles-ci sont déterminées par les organes et le tempérament. La prédominance et la nature d'un organe suffisent parfois à expliquer celles des images qui en résultent et le caractère particulier de la vision, puis de l'idée que l'écrivain a eues des choses.

Ainsi certaines particularités physiques de V. Hugo[1], connues de ses intimes, confirmées par les dessins qu'il a laissés, nous expliquent, non son génie total, mais le caractère de son imagination, l'aspect des choses que cette imagination créait en lui et dans ses œuvres. Son œil, d'une portée et d'une énergie exceptionnelles, percevait, non pas tant les couleurs avec leurs nuances et leurs dégradations, que l'opposition violente de l'ombre et de la lumière. Tandis que Lamartine voyait dans la nature surtout ce qu'elle a de fluide, d'ondoyant, de transparent, de mollement harmonieux, Hugo était frappé de ce qu'il y a en elle de résistant, d'anguleux, de heurté, d'énorme. Par l'énergie interne de son organe, il transformait la donnée physique de façon à ne voir que le choc de contraires excessifs. Peu à peu diminuait en lui, faute d'exercice, l'aptitude à saisir les demi-teintes. Peu à peu il substituait à la perception de la réalité la vision qu'il s'en était faite. Puis vinrent les années d'exil, la contemplation

1. Voir l'ouvrage de L. Mabilleau sur *V. Hugo* (Hachette).

habituelle, fixe, obstinée de la mer; et l'œil fut de plus en plus une lentille grossissante et déformante, comme un instrument d'hallucination. — Ces détails ne vérifient-ils pas, dans une certaine mesure, l'hypothèse que pouvait suggérer l'œuvre de V. Hugo sur le caractère dominant de la fonction visuelle du poète, et n'expliquent-ils pas, au moins partiellement, l'antithèse incessante qu'il voit et peint en toutes choses?

Après la physiologie de l'auteur, sa psychologie. Ses écrits nous font supposer son moi, soit qu'il le confesse par une effusion indiscrète, soit qu'il le laisse deviner par la façon inévitablement personnelle dont il voit, c'est-à-dire dont il transforme la réalité. Pour que cette hypothèse soit une vérité, il faut que la biographie lui donne raison. A cette condition, nous pouvons savoir ce qu'il y a de réel et aussi d'imaginaire dans les sentiments que semble révéler l'œuvre, et, déterminant l'homme authentique dans l'auteur, en expliquer son expression comme l'effet par la cause. Je dis « nous pouvons », mais avec beaucoup de réserve : le moi, même celui des modernes, n'est pas facile à connaître. Cependant c'est une enquête à tenter : il en peut sortir des documents qui nous intéressent.

Rien n'y est à négliger. Quelles ont été les idées de l'auteur sur la science, l'art, l'amour, la vie, la philosophie, la politique, la religion? Quels ont été

ses sentiments caractéristiques, et ses goûts principaux, et ses lectures préférées, et son genre d'existence, et ses mœurs, et ses relations, et les accidents heureux ou malheureux de sa vie?

L'œuvre de Pascal révélait dans l'auteur l'homme: Nous achevons de la comprendre en lisant la biographie de son frère par Mme Périer. Corneille s'engouait volontiers des Espagnols; des Romains il goûtait surtout Sénèque et Lucain : c'est assurément qu'il y avait entre le génie espagnol et le sien une sorte d'harmonie préétablie, favorisée d'ailleurs par la vogue littéraire; mais cette sympathie secrète s'augmentait encore par le commerce de chaque jour, et cela est à noter. — La Fontaine et Mme de Sévigné ont eu quelque sentiment de la nature : ce fait, assez rare au XVIIe siècle, peut partiellement s'expliquer par leur genre de vie : La Fontaine fut assez longtemps un rural; et le besoin de faire des économies pour sa fille exila souvent Mme de Sévigné à son château des Rochers. Pour avoir le sentiment de la nature, il ne faut, semble-t-il, habiter ni seulement la ville, parce qu'alors on ne connaît qu'elle, ni seulement la campagne, parce qu'on s'y habitue au point de n'en pas goûter assez vivement les charmes; il faut être tour à tour citadin et rural : ce fut le cas de La Fontaine et de Mme de Sévigné. Il est vrai, autour d'eux, on allait à Versailles : mais Versailles n'était pour la cour qu'un

salon plus vaste. — La misanthropie d'Alceste n'exprime-t-elle en rien les tristesses conjugales de Molière? L'amertume de La Bruyère n'a-t-elle pas en partie pour cause la condition subalterne où il dut vivre, solitaire dans le monde, et célibataire? Les difficultés de la vie de Mme de Maintenon ne sont-elles pour rien dans la gravité de son caractère et de ses lettres? Ne devons-nous pas les *Nuits* de Musset à son orageuse et douloureuse passion?

II

Le critique a essayé d'expliquer l'œuvre par l'écrivain, d'abord en dégageant de cette œuvre une hypothèse sur la personnalité qui s'y exprime, puis en recourant à la biographie pour vérifier cette hypothèse. L'effet lui a suggéré, par une sorte d'anticipation intellectuelle, l'idée de la cause; et la connaissance empirique de la cause lui a fait comprendre l'effet.

Mais cette explication de l'œuvre par l'écrivain, outre qu'elle offre bien des difficultés et comporte bien des réserves, est loin de nous suffire. Il semble que l'écrivain soit moins par lui-même que par la race, le milieu et le moment auxquels il appartient. C'est dans la mystérieuse combinaison de ces influences que paraît se trouver l'explication dernière

de son œuvre. Si la science consiste à résoudre un composé en ses éléments et à le reconstituer par eux, la critique peut acquérir un caractère scientifique à résoudre le composé littéraire en ses éléments historiques, alors même qu'elle resterait incapable de déterminer les rapports suivant lesquels ils ont formé, en s'unissant, telle ou telle individualité, Shakespeare ou Racine.

Tout à l'heure la critique biographique nous faisait rencontrer Sainte-Beuve. C'est surtout à Taine qu'est due l'explication de l'œuvre par des causes générales et permanentes. — D'ailleurs, mon intention n'est pas de juxtaposer des études, ou, encore moins, des polémiques, à propos des théories diverses. Je voudrais seulement développer l'idée de ce que me semble devoir être la critique, et cela en traversant les idées des autres, en m'en aidant.

En quel sens et dans quelle mesure la race, le milieu et le moment peuvent-ils expliquer, par l'auteur sur lequel ils agissent, l'œuvre elle-même? Cette explication, si elle est applicable aux ensembles, aux groupes littéraires, est-elle suffisante et ne doit-elle pas être complétée quand il s'agit des individus?

L'influence de la race et de l'hérédité est indéniable : nous sommes un produit dont nos ancêtres sont les facteurs, et rien n'est dans l'effet qui n'ait

été dans la cause, rien ne vient de rien. Chaque homme résume sous une forme personnelle les tendances de tous ceux qu'il continue, et ces tendances sont d'autant plus profondes, d'autant plus stables qu'elles ont été acquises par des actes plus nombreux, transmises par une plus ancienne hérédité. Un groupe social a beau changer, avec les influences qu'il subit : il garde toujours, réelles quoique parfois cachées, les aptitudes originelles qu'ont créées en lui les conditions de son existence primitive.

« Une race, comme l'ancien peuple aryen, éparse depuis le Gange jusqu'aux Hébrides, établie sous tous les climats, échelonnée à tous les degrés de la civilisation, transformée par trente siècles de révolutions, manifeste pourtant dans ses langues, dans ses religions, dans ses littératures et dans ses philosophies, la communauté de sang et d'esprit qui relie encore aujourd'hui tous ses rejetons. Si différents qu'ils soient, leur parenté n'est pas détruite ; la sauvagerie, la culture et la greffe, les différences de ciel et de sol, les accidents heureux ou malheureux ont beau travailler ; les grands traits de la forme originelle ont subsisté, et l'on retrouve les deux ou trois linéaments principaux de l'empreinte primitive sous les empreintes secondaires que le temps a posées par-dessus [1]. »

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introd., p. XXIV.

Sans la persistance et le progrès de la race à travers les générations, l'individu ne serait pas préparé, amené, il n'atteindrait pas à ce point de perfection où son originalité se dessine et peut se révéler par une œuvre de valeur. L'éclosion du génie suppose ce long travail ancestral d'une race qui progresse, et elle en résulte. On ne conçoit guère Racine naissant chez les Canaques.

La race est donc un des éléments, une des causes dont la synthèse produit l'état d'esprit d'un peuple et par suite d'un auteur. Les dispositions innées et héréditaires qu'elle lègue à l'écrivain ne sont assurément pas la condition suffisante de son ouvrage : elles en sont toutefois une condition nécessaire; elles sont, pour ainsi dire, à la base de son individualité. L'écrivain pourra partiellement s'en affranchir, il pourra en faire comme émerger cette individualité, mais en l'y appuyant et, dans une certaine mesure, en l'y conformant.

III

En même temps que l'action interne de la race, l'écrivain subit la pression externe du milieu, physique ou moral. Ces deux éléments sont, dans une certaine mesure, connexes. Ainsi, il est vraisemblable que l'humanité, une à son origine, a dû se

diversifier pour s'adapter à des conditions diverses d'existence et que la différence des milieux a produit celle des races : « Quoique nous ne puissions suivre qu'obscurément l'histoire des peuples aryens depuis leur patrie commune jusqu'à leurs patries définitives, nous pouvons affirmer cependant que la profonde différence qui se montre entre les races germaniques d'une part et les races helléniques et latines de l'autre, provient en grande partie de la différence des contrées où elles se sont établies, les unes dans les pays froids et humides, au fond d'âpres forêts marécageuses ou sur les bords d'un océan sauvage, enfermées dans les sensations mélancoliques ou violentes, inclinées vers l'ivrognerie et la grosse nourriture, tournées vers la vie militante et carnassière; les autres au contraire au milieu des plus beaux paysages, au bord d'une mer éclatante et riante, invitées à la navigation et au commerce, exemptes des besoins grossiers de l'estomac, dirigées d'abord vers les habitudes sociales, vers l'organisation politique, vers les sentiments et les facultés qui développent l'art de parler, le talent de jouir, l'invention des sciences, des lettres et des arts [1]. »

L'individu ne vit qu'en s'adaptant à son milieu. Écrivain, il ne peut penser, imaginer, sentir, s'exprimer que conformément à sa nature, et sa

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introd., p. XXVI et XXVII.

nature a été façonnée par l'action de ce milieu. Il ne peut mettre dans ses œuvres que la réalité au sein de laquelle ses ancêtres et lui-même ont grandi et dont ils se sont nourris, que les idées générales et les sentiments dominants qui en sont résultés chez eux tous et forment comme leur substance intellectuelle. Pour être compris et goûté de ses lecteurs, il doit exprimer des états d'âme où se reflètent des influences communes, où chacun se retrouve, où se réalise l'harmonie sociale issue d'un même milieu, de mêmes conditions d'existence.

Ainsi tout écrivain appartient à la grande famille humaine et plus particulièrement à son pays, à sa province; tout écrivain exprime, avec son âme, les actions ambiantes dont la mystérieuse synthèse l'a faite ce qu'elle est. Il est intéressant pour le critique de les découvrir dans l'œuvre et de l'en expliquer. Je me borne à quelques exemples.

L'influence première, avec celle de la race, vient du pays natal. Le caractère processif des héros de Corneille n'est-il pas normand? Et n'est-elle pas champenoise, la malicieuse bonhomie de La Fontaine? N'y a-t-il pas, chez les écrivains de la Suisse, et malgré les profondes différences individuelles, des qualités communes à cet admirable peuple? Ne sont-ils pas Suisses, Rousseau, et Topffer, ce Rousseau souriant, et Vinet, ce critique hautement moral, et Charles Secrétan, ce profond penseur, et

Amiel, cet analyste pénétrant, — par l'amour de la nature, de la liberté et de la simplicité, l'esprit droit et réfléchi, le ton sérieux et convaincu, l'horreur de la raillerie voltairienne et, surtout, le souci moral et pratique du mieux? La Bourgogne a vu naître de grands orateurs : saint Bernard, Bossuet, Lacordaire, Lamartine; d'autres hommes éloquents, Fléchier, Massillon, Mirabeau, Maury, Barnave, Vergniaud, Guizot, Thiers, Gambetta, sont aussi du pays du vin : certains alors se demandent si le vin, bien que loin de suffire à rendre éloquent, n'y contribue pas plus que la bière? Il est vrai qu'il y a eu de grands orateurs en Angleterre....

Mais voici un cas plus intéressant : on a remarqué que si, en France, les orateurs, les philosophes, les tragiques, les lyriques sont presque tous provinciaux, les écrivains dont l'humeur a été surtout railleuse, satirique, comique, sont, pour la plupart, des Parisiens, par exemple : Villon, Scarron, Boileau, Molière, La Rochefoucauld, La Bruyère, Regnard, Voltaire, Marivaux, Beaumarchais, P.-L. Courier, Béranger, Scribe, Musset, Labiche. Il pourrait y avoir là autre chose qu'une simple coïncidence. D'abord, ce qu'on appelle l'esprit gaulois n'est guère celui des Provençaux, des Basques, des Bretons et des Flamands; c'est surtout celui de l'Ile-de-France. Puis cette verve railleuse, parfois même, et c'est pis, gouailleuse, qui est si naturelle aux

Parisiens, a pu trouver à Paris plus qu'ailleurs des occasions de s'exercer. Celui qui vit dans sa province, ne voyant que des gens de même sorte, ayant mêmes usages, même parler, même accent, n'est guère frappé des oppositions. A Paris, aujourd'hui vrai Cosmopolis, se sont toujours rencontrés Provençaux et Bretons, Gascons et Lorrains; et s'il est vrai que le rire a pour cause l'activité intellectuelle s'élançant avec rapidité dans deux sens opposés à la suite d'un contraste imprévu, si, comme la fonction accroît l'organe, la faculté du rire s'accroît en s'exerçant, si les occasions de s'exercer lui sont plus nombreuses là où les contrastes sont plus fréquents, on pourra, non sans quelque vraisemblance, s'expliquer et l'esprit parisien, plus prompt à saisir les ridicules des apparences qu'enclin à aller au fond des choses, et les œuvres satiriques des écrivains parisiens. — Pourtant, me direz-vous, Descartes, Bossuet, Corneille, Hugo, sont venus à Paris, l'ont habité longtemps? — Oui; mais leur âme était façonnée par la longue série d'ancêtres provinciaux qu'ils résumaient en la continuant. — Molière était profond, autant que comique? — Assurément. Mais Molière, s'il est un « Parisien de Paris », a singulièrement élargi son génie en observant toutes les variétés du type français : il a beaucoup vécu en province, de vingt-quatre à trente-six ans (1646-1658), à ce moment de la vie où l'esprit est assez formé pour

tout comprendre, assez jeune encore pour tout s'assimiler : il s'est partiellement provincialisé, comme d'illustres provinciaux se sont partiellement parisianisés. Mais le caractère primitif persiste en lui : c'est un comique. D'ailleurs, à supposer que, sans sortir de Paris, sans élargir son champ d'observation, Molière fût devenu aussi profond qu'il l'a été, ce ne serait qu'une exception ; et la règle aurait toujours pour elle la majorité des cas. Or, il faut bien le répéter, en une matière aussi complexe, les affirmations ne peuvent jamais être absolues.

L'action de la société se précise et devient particulièrement efficace par l'éducation. — Le semi-pélagianisme de Corneille, élevé chez les Jésuites, ne l'a-t-il pas prédisposé à exalter la volonté maîtresse d'elle-même, sinon de l'univers? Le fatalisme janséniste de Racine, disciple de Port-Royal, ne l'a-t-il pas incliné à voir et à montrer dans l'homme la triste victime de ses inévitables faiblesses? On l'a remarqué, ceux qui ont été élevés par des prêtres en gardent parfois quelque chose d'ecclésiastique dans l'allure, même quand leur foi disparaît ; et l'on a comparé Renan à une « cathédrale désaffectée ». — D'ailleurs, l'éducation se continue souvent toute la vie ; et l'on sait quelle heureuse influence a exercée Boileau sur Molière et Racine. Le milieu est une des causes de l'écrivain et nous explique partiellement son œuvre, mais surtout le milieu

intellectuel et moral, l'ensemble des idées maîtresses et enveloppantes qui ont été comme la substance mentale de ses ancêtres, que l'hérédité résume en lui, qui déterminent les aptitudes natives de son esprit, dirigent son éducation, s'imposent à son évolution totale.

Le milieu, c'est aussi le public pour lequel écrit l'auteur et aux goûts duquel il doit s'accommoder, s'il veut être lu. Le succès est un but pour tout écrivain, car ce n'est pas pour lui seul qu'il fait imprimer; il est une nécessité pour l'auteur dramatique. Le romancier, lui, peut attendre qu'une évolution se produise, ou qu'il ait produit une évolution qui permette de le comprendre et de le goûter. Il passe, son œuvre reste. Elle peut lui valoir, comme à Stendhal, une célébrité posthume. Mais l'auteur dramatique? Si sa pièce échoue, faute d'être conforme au goût public, se trouvera-t-il un directeur de théâtre assez convaincu et assez audacieux pour en continuer ou en reprendre la représentation? Le succès s'impose à lui comme une nécessité immédiate. Et voilà pourquoi, suivant la judicieuse remarque de M. Sarcey, il doit mettre en scène l'histoire non telle qu'elle est, mais telle que se la figure le public, non le vrai; mais ce qui semble tel aux spectateurs. Qu'importe, ici, l'altération de la vérité historique? On va au théâtre pour être ému ou amusé, non pour s'instruire. Il fallait donc que

Corneille mît en scène un Auguste, non pas authentique, mais tel que les spectateurs pussent contempler en lui l'image qu'ils se faisaient d'un grand empereur. Il fallait que Racine mît en scène un Pyrrhus et une Andromaque conformes aux traditions chrétiennes et chevaleresques, conformes aux bienséances telles que la cour de Louis XIV les entendait et les pratiquait.

Et au XVIIe siècle même, les différences qu'on a souvent remarquées entre les deux périodes littéraires, antérieure et postérieure à 1660, s'expliquent en partie par la différence des publics auxquels s'adressent les écrivains [1]. Avant 1660, ce sont les salons, donc les coteries qui font les réputations; on n'y admet que le style précieux, en de minces sujets, lettres, maximes, portraits : c'est le triomphe de Voiture et de Balzac. Corneille n'est inférieur que là où il y sacrifie; Descartes voyage et s'isole; Pascal se réfugie à Port-Royal. Et ces trois écrivains sont supérieurs dans la mesure où, luttant contre le goût du temps, ils devancent et préparent l'avenir.

Après 1660, le public des salons et des coteries, attaqué par Molière dans sa préciosité ridicule et par Boileau dans ses héros favoris, voit son influence diminuer. Puis, à la suite de la Fronde, s'est opérée une fusion partielle des classes : sans se confondre,

1. Voir Larroumet, *Études de littérature et d'art* (article sur le public et les écrivains au XVIIe siècle).

elles se rapprochent dans une même subordination à l'autorité royale. Ce n'est plus à des salons que s'adressent les écrivains, c'est à un public largement humain; il s'agit dès lors, non plus de faire de l'esprit avec des mots et de se congratuler en d'étroites sociétés d'admiration mutuelle, mais d'exprimer des sentiments que tous éprouvent et comprennent, de traiter d'intérêts et de devoirs dont tous se préoccupent, de parler un langage que tous entendent et dont tous soient émus. En s'élargissant, le public littéraire élargit du même coup le champ de la littérature, les genres littéraires et la manière dont ces genres sont traités. Façonné par le public des salons, Racine n'eût peut-être été qu'un précieux spirituel et élégant; écrivant pour la société tout entière, comme Boileau et Molière, et sous leur influence, c'est tout l'homme qu'il a exprimé.

Ainsi l'écrivain subit et l'œuvre reflète l'influence du pays, de l'éducation, du milieu. L'œuvre d'art raconte l'état dominant de l'âme sociale. Je me borne à rappeler les études magistrales où Taine montre, nettement exprimés : dans la statuaire grecque, le culte patriotique du corps humain; dans la cathédrale gothique, le sentiment religieux au moyen âge; dans la tragédie de Racine, l'élégance délicate et noble de « l'honnête homme »; dans la musique au XIXe siècle, les aspirations « indéterminées et démesurées » de l'âme moderne.

Je pourrais développer d'autres exemples : l'influence des idées philosophiques sur la littérature du XVIIIe siècle, celle du sentiment vaguement religieux sur le romantisme, celle du positivisme déterministe et pessimiste sur l'école réaliste contemporaine. Mais à quoi bon? Ce que je voulais mettre en lumière, c'est l'influence du milieu sur l'œuvre littéraire, c'est, par suite, le devoir intellectuel pour tout critique d'y chercher une explication partielle de cette œuvre : à cela les exemples précédents suffisent.

IV

« Il y a pourtant un troisième ordre de causes; car avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'œuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette œuvre elle-même contribue à produire celle qui suit; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise[1]. » Le milieu importe plus que la race; après l'individu et plus encore que le milieu, la cause la plus efficace de l'œuvre, c'est, comme le disait Sainte-Beuve dès 1828 à propos de Corneille, « l'état général de la littérature au moment où un nouvel auteur débute », ou, ainsi que l'appelle

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introd., p. XXIX.

Taine, « le moment ». Corneille a dépassé Garnier, Montchrestien, Hardy et Mairet ; mais il n'a été possible que par eux et par quelques autres. Qu'un écrivain imite ses prédécesseurs ou les dépasse ou les combatte, leur point d'arrivée est son point de départ ; ils pèsent sur lui : il ne saurait échapper à leur influence [1].

Le critique doit donc *situer* l'œuvre qu'il a charge d'expliquer dans l'histoire du genre auquel elle appartient, montrer les influences qu'elle a subies et celles qu'elle a exercées. Ainsi étudiée, rattachée aux œuvres ou nationales ou même étrangères qui la précèdent et ont agi sur elle, rapprochée de celles qui l'ont suivie et sur lesquelles elle a agi à son tour, en un mot, considérée par rapport au mouvement littéraire général où elle est effet et cause, elle gagnera quelque clarté à la clarté de l'ensemble dont elle est une partie ; élément d'un tout, elle sera mieux comprise quand la critique lui aura appliqué les lois qui président au développement de ce tout.

1. Voir Brunetière, *l'Évolution des genres*, et *Grande Encyclopédie*.

CHAPITRE IV

CRITIQUE HISTORIQUE (SUITE) : L'EXPLICATION PAR LES CAUSES

I. Par la synthèse des causes générales s'expliquent les caractères généraux d'une littérature. — II. Par elle s'explique l'évolution des genres littéraires.

I

Pour expliquer l'œuvre littéraire, je l'ai rattachée à l'écrivain. Mais l'écrivain, s'il est par lui-même, est bien plus par la race, par le milieu, par le moment auxquels il appartient. J'ai essayé de l'expliquer, partiellement, par ces causes générales, comme, dans la science, on explique les composés indéfiniment divers et changeants par la combinaison d'éléments relativement fixes. — Cette analyse peut-elle être complétée par la synthèse? Peut-on, étant donnés la race, le milieu et le moment, montrer comment de leurs actions concordantes sortent

et s'éclairent les caractères essentiels des œuvres littéraires, et leurs rapports, et leur évolution? — Un exemple suffit, le XVIIe siècle, pour expliquer, sinon tel écrivain, du moins la littérature d'une époque par la synthèse de ses éléments.

L'élément ethnographique le plus ancien, quand il s'agit de France, c'est la race aryenne, active, raisonnante, spéculative. Avec les Celtes, elle prend une physionomie particulièrement aimable et spirituelle. Sous notre ciel tempéré, la population celtique cultive un sol fertile. Ni tout à fait septentrionale, ni tout à fait méridionale, elle peut, par le rapprochement des provinces, unir la gravité du Nord et la grâce du Midi : heureux terrain, où se rencontrent et se concilient les contraires, où l'âme française, s'ouvrant à toutes les influences, les peut goûter toutes et s'en nourrir. La situation géographique, ici, complète l'action de la race : l'habitude des relations avec des populations différentes incline le caractère français à la sociabilité. A son tour, et comme l'a montré M. Brunetière [1], la sociabilité produit et explique les caractères essentiels de la littérature française, son goût pour la clarté, la logique et l'éloquence, et aussi ceux de la langue française, ni individuelle ni locale, mais éminemment rationnelle et propre à l'expression

1. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 5e série : « Le caractère essentiel de la littérature française ».

des idées générales, — en sorte que l'âme française harmonise les caractères les plus divers de l'humanité qui s'y retrouve et s'y aime : « Tout homme a deux pays, le sien et puis la France [1] ».

Et comme sa vie développe bien ses qualités natives ! Elle se fortifie au contact de la civilisation romaine ; le christianisme, en la tournant vers Dieu, achève de la rendre humaine ; puis la Renaissance vient : à l'école des Grecs et des Latins, la France goûte et apprend la beauté de la forme, qu'elle met au service d'une inspiration supérieure ; elle recueille et transforme, en l'élevant à soi, la tradition antique. Enfin, d'habiles ouvriers viennent parfaire ce chef-d'œuvre collectif : après Ronsard, voici Malherbe, Vaugelas, les esprits sérieux et polis de l'hôtel de Rambouillet, de l'Académie naissante, de Port-Royal.... La littérature du XVIIe siècle est possible ; les écrivains de génie pourront y développer, y exprimer toutes les puissances de leur nature : c'est bien, avec un fonds celtique et français, l'harmonieuse synthèse de la sublimité chrétienne et de la beauté païenne.

Par cette synthèse s'expliquent, non pas l'individualité des écrivains, mais les caractères communs de leurs œuvres : subordination de la nature et de l'homme à la raison, goût de l'analyse psychologique,

1. Henri de Bornier, *la Fille de Roland*.

souci de la destinée morale, amour du développement logique et oratoire, noblesse de l'expression, — caractères qu'on retrouve plus ou moins dans les œuvres les plus diverses, dans un sermon de Bossuet et dans une comédie de Molière. « Comme une source sortie d'un lieu élevé épanche ses nappes selon les hauteurs et d'étage en étage jusqu'à ce qu'enfin elle soit arrivée à la plus basse assise du sol, ainsi la disposition d'esprit ou d'âme introduite dans un peuple par la race, le moment ou le milieu, se répand avec des proportions différentes et par descentes régulières sur les divers ordres de faits qui composent sa civilisation [1]. »

Il y a donc une relation nécessaire entre l'état d'âme que produit la synthèse de la race, du milieu et du moment et le caractère général des productions littéraires qui expriment cet état d'âme. Nécessaire, cette relation est constante. Nous pouvons la prévoir dans l'avenir comme la constater dans le passé.

La critique, en expliquant, par la synthèse de la race, du milieu et du moment, le caractère essentiel d'une époque, et, par la subordination à ce caractère, les ressemblances des œuvres littéraires, conduit à la classification de ces œuvres.

Une classification littéraire est possible, en effet,

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introd., p. XXXIV et XXXV.

par la distinction des genres auxquels appartiennent les œuvres — un drame n'est pas un sonnet, ni une épopée un vaudeville, — et par leurs ressemblances, mieux, par leur connexion dans et par le caractère dominateur qui s'y reflète et s'y différencie. Au XVIIe siècle, la tragédie et la comédie diffèrent, comme le pathétique et le ridicule; et pourtant, elles se ressemblent, par une même tendance à cette observation psychologique qui atteint l'homme permanent sous son aspect passager, et par le développement logique et oratoire des caractères dans une action qui n'a d'autre objet que de les mettre en relief. Ces ressemblances s'expliquent à leur tour par l'état d'âme dominateur et, en quelque manière, générateur qu'a produit, précisément à cette époque et en France, la concordance de la race, du milieu et du moment.

D'ailleurs, une classification littéraire qui se bornerait à ranger les œuvres dans leurs groupes respectifs n'apprendrait rien à personne. Plus intéressante elle est, quand elle nous montre comme dans un tableau les réfractions successives en des genres différents du caractère essentiel et dominateur. C'est dire que la classification, pour être instructive, doit être, non pas seulement descriptive, mais aussi et surtout « génétique ». Entendue, non comme une hiérarchie, mais comme une explication, elle devient scientifique, s'il est vrai que la science

consiste à expliquer par l'unité de la cause la ressemblance des effets multiples.

Cette classification, qui nous fait voir, avec les rapports des œuvres d'une époque, la genèse de leurs caractères communs, n'est-elle pas, par suite, amenée à se compléter par l'étude de l'évolution littéraire? La critique, après avoir expliqué les contemporains à un point de vue « statique », par l'action concordante de la race, du milieu et du moment, ne doit-elle pas, se plaçant à un point de vue « dynamique », rattacher à cette même action la loi suivant laquelle les littératures naissent et meurent ou plutôt se transforment indéfiniment?

II

La théorie de Taine s'applique plutôt aux caractères généraux d'une époque considérés dans leur simultanéité : M. Brunetière nous fait comprendre surtout la succession et l'évolution des genres littéraires.

Pour évoluer, il faut que les genres littéraires soient distincts ou, ce qui revient au même, il faut qu'ils soient. Cette distinction, usuelle, est-elle légitime? — Assurément, les genres littéraires ne sont pas des systèmes fermés : il y a de la poésie dans Pascal, Bossuet et Chateaubriand, de l'éloquence

dans J.-J. Rousseau, Lamartine et G. Sand, du lyrisme dans le drame de V. Hugo, et le lyrisme lui-même est moins un genre particulier qu'une manière générale, qu'un « ton » commun aux genres et aux écrivains les plus différents, Pascal, Rousseau, Lacordaire, Michelet. L'art contemporain, soucieux de vérité, s'efforce d'exprimer les choses dans leur complexité, dans leur continuité, dans leur incessante transformation. Par exemple, la phrase musicale de l'opéra contemporain n'est plus détachée de celle qui la précède et de celle qui la suit; on s'efforce d'y exprimer le sentiment en ce qu'il a de multiple, d'ondoyant, d'indéfini, « d'au delà ». Ainsi la critique actuelle, sous l'empire de cette idée que tout se tient dans la nature, semble moins préoccupée que la critique du XVIIe siècle de poser entre les genres littéraires des barrières qui les rendent impénétrables et irréductibles les uns aux autres [1]. Cependant, sous prétexte que la complexité de l'œuvre doit exprimer celle des choses, il ne faut pas tout mêler indistinctement; sous prétexte de fondre les divers aspects de la réalité, il ne faut pas les confondre. Chaque art diffère des autres par son objet, par ses moyens, par la famille d'esprits à laquelle il s'adresse [2]. Certains symbolistes ont beau s'ingénier : la poésie n'est ni la peinture, ni la musique. L'art

1. Voir Lanson, *Boileau*, p. 141 et 142.
2. Voir Brunetière, *l'Évolution des genres*, p. 19.

n'est pas l'imitation de la nature précisément parce qu'il choisit et coordonne, parmi les matériaux possibles, ceux-là seuls qui doivent par leur synthèse produire l'émotion. Les mille impressions de la nature se détruisent par leur diversité : l'art a pour but, étant donnée une idée centrale, de ramasser en un faisceau autour d'elle tous les éléments d'expression [1]. Les genres littéraires peuvent être mêlés, mais seulement jusqu'à la limite au delà de laquelle manquerait la convergence des moyens nécessaires à l'effet artistique.

Comment de l'indétermination primitive des genres possibles sortent tels et tels genres réels? Pourquoi ceux-là, plutôt que d'autres? — Qu'il s'agisse de la pensée ou de son expression artistique, l'humanité semble débuter par une synthèse spontanée et confuse. A cette synthèse peu à peu succède l'analyse; le progrès se fait par différenciation, dans la vie de l'esprit, comme dans celle du corps. J'emprunte à M. Brunetière l'explication « génétique » de l'histoire et du roman [2]. Chez les peuples, comme chez les individus, c'est d'abord l'imagination qui domine : ils aiment les récits merveilleux, tout en se plaisant à croire que « c'est arrivé ». L'épopée, si la race et le milieu la permettent, doit être leur poésie favorite : c'est bien le genre qui convient à leur

1. Faguet, *la Tragédie française au* XVIe *siècle*, p. 234.
2. Brunetière, *l'Évolution des genres.*

« moment ». Puis l'esprit critique devient plus exigeant : l'histoire apparaît, épique d'abord, narrative ensuite, explicative et philosophique enfin. Parallèlement, et pour charmer l'imagination, se détachent de l'épopée primitive et surgissent tour à tour le roman épique comme ceux de la Table Ronde, le roman de mœurs comme *la Princesse de Clèves*, le roman d'analyse, etc. C'est par « différenciation croissante » que tout d'abord naissent les genres littéraires.

Puis il semble que l'évolution intellectuelle et par suite artistique se poursuive conformément à une loi contraire, conformément à la loi de la « complexité croissante ». De l'unité confuse du début était sortie une multiplicité distincte : il semble que l'esprit fasse effort vers l'unité finale, qu'il tende à la synthèse intelligente des éléments que l'analyse avait comme séparés les uns des autres. Sans que les genres littéraires cessent d'être différents, on dirait qu'ils deviennent moins fermés, moins impénétrables, que des principes de vie et d'émotion circulent et émigrent de l'un à l'autre; on dirait que l'écrivain cherche davantage à exprimer la complexité des choses. Au XVIIIe siècle, par exemple, la tragédie est épuisée; on commence à trouver superficielle et injuste la comédie qui ne voit dans l'homme que ses ridicules et se réduit à un perpétuel ricanement. D'éléments empruntés à la tragédie et à la comédie,

Nivelle de la Chaussée et Diderot essaient de constituer un nouveau genre, la tragédie bourgeoise ou la comédie sérieuse, qui, ni invraisemblable ni frivole, mais vraie et humaine, mette en scène les personnages et les événements de la vie réelle, et, comme la réalité même, produise tour à tour le sourire et les larmes; ils préparent ainsi, et sans doute l'influence de Shakespeare n'y est pas étrangère, le drame du XIXe siècle, qui comprend des genres opposés comme il exprime et représente les aspects opposés de la vie humaine.

Si tels genres littéraires naissent, soit par différenciation, soit par complexité croissante, de préférence à tels autres, c'est que, dans « la lutte pour la vie », ils l'emportent sur eux par leur plus grand accord avec la race, le milieu et le moment, et que cette prévalence détermine leur « sélection naturelle ». « Les historiens peuvent établir que dans un groupe humain quelconque les individus qui atteignent la plus haute autorité et le plus large développement sont ceux dont les aptitudes et les inclinations correspondent le mieux à celles de leur groupe; que le milieu moral, comme le milieu physique, agit sur chaque individu par des excitations et des répressions continues; qu'il fait avorter les uns et germer les autres à proportion de la concordance ou du désaccord qui se rencontre entre eux et lui; que ce sourd travail est aussi un triage et que, par une série

de formations et de déformations imperceptibles, l'ascendant du milieu amène sur la scène de l'histoire les artistes, les philosophes, les réformateurs religieux, les politiques capables d'interpréter ou d'accomplir la pensée de leur âge et de leur race, comme il amène sur la scène de la nature les espèces d'animaux et de plantes les plus capables de s'accommoder à leur climat et à leur sol[1]. » « De même que, dans la nature, deux espèces parentes ne sauraient croître et prospérer ensemble dans le même canton, mais tout ce que l'une d'elles réussit à gagner dans le combat pour la vie, il faut que l'autre le perde; ainsi dans un temps donné de l'histoire d'une littérature, on n'a jamais vu qu'il y eût de place pour tous les genres à la fois, mais si quelqu'un d'entre eux y atteint la perfection, c'est toujours aux dépens de quelque autre[2]. » En fait, nous voyons bien que la tragédie de Racine et le lyrisme de Hugo ne pouvaient pas coexister.

D'ailleurs, la naissance des genres littéraires se fait conformément à des lois, mais non par les lois : celles-ci ne sont pas des forces, des réalités qui agissent, mais les modes généraux et constants suivant lesquels les forces agissent, les « rapports néces-

1. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Préface, p. XXIX et XXX.
2. Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 5e série, 1893.

saires qui dérivent de la nature des choses ». Or, les choses, les réalités, les forces, ici, ce sont la race, le milieu, le moment, et, ne l'oublions jamais, l'individu. Ces causes, par leur synthèse, créent l'état moral dominant d'où résulte la victoire du genre littéraire qui leur est conforme. Et ainsi sont produits et s'expliquent : par l'imagination des peuples enfants, l'efflorescence de leurs épopées; par l'apparition de leur esprit critique, la naissance de l'histoire; par l'évolution sociale du XVIIIe siècle, l'évolution littéraire d'où sortira le drame; par l'affranchissement du moi, par ses religieuses et vagues aspirations, au début de notre siècle, le lyrisme de nos romantiques, lyrisme impossible au XVIIe siècle, à une époque de discipline rationnelle et de littérature impersonnelle.

Comme les individus, les genres littéraires durent. Ils progressent, avec les causes dont la synthèse les a faits ce qu'ils sont. Leur fixité dépend surtout de la fixité du milieu moral avec lequel ils sont en harmonie. Leur point de perfection est atteint lorsque concordent, en un même moment, les causes d'où ils résultent et qu'un homme de génie leur donne une forme puissamment originale. Tout concourt, autour de Racine, comme en lui, à ce qu'il porte à sa perfection la tragédie classique. S'il n'y a pas eu de grande épopée française, cela tient à ce que, à l'époque des Chansons de Gestes, la langue et la

culture françaises étaient encore rudimentaires, et que, quand la langue, le goût, l'art de la composition ont été formés, les écrivains de génie ne les ont pas mis au service d'une inspiration nationale; puis, la foi naïve avait disparu : les causes de l'épopée, imagination enthousiaste et culture esthétique ont été successives; elles n'ont pas concordé, comme en Grèce.

Les genres littéraires déclinent, avec les causes qui les ont fait naître, durer et progresser. Quand à ces causes il s'en mêle d'autres qui les contrarient et peu à peu les neutralisent, il faut bien que, le caractère essentiel qui en résulte s'effaçant peu à peu, les œuvres qui l'expriment subissent et reflètent cette décroissance. — Il est vrai, une individualité puissante peut s'opposer au courant des tendances ambiantes, et, dans une certaine mesure, le remonter. Mais cette victoire de l'homme sur la société ne saurait être que partielle. En fait, nous ne voyons guère qu'un écrivain de génie ait agi avec succès dans un sens complètement opposé à celui de ses contemporains. Corneille, Racine, Bossuet, Voltaire, Lamartine sont bien de leur temps. La raison en est simple : pour que germe une bonne graine, il faut un terrain favorable; pour que l'action d'un homme de génie soit efficace, il faut que, dans une certaine mesure, il soit en accord avec le milieu sur lequel il agit. Assurément, l'homme de

génie peut accroître cet accord; mais, en travaillant à l'augmenter, il le suppose. Comment modifierait-il la société, s'il n'y trouvait d'abord des lecteurs aptes à le comprendre, à le suivre, à répandre son action, s'il n'y avait pas entre eux et lui une sorte d'harmonie préétablie? La science ne vainc la nature qu'en lui obéissant : un écrivain de génie ne modifie le milieu social qu'en s'y appuyant, c'est-à-dire, et dans une certaine mesure, qu'en s'y conformant. — Lors donc que les causes dont la synthèse a fait le succès d'un genre littéraire viennent à décliner, ce genre doit décliner lui-même.

Mais doit-il mourir? non, rien ne se perd. Les genres littéraires ne sont pas des systèmes clos, irréductibles. Ils se transforment les uns en les autres. La naissance d'un genre n'est que l'apparition sous une forme nouvelle d'un genre ou de genres anciens. Sans prendre parti dans la querelle scientifique du darwinisme, il suffit de parcourir l'histoire des littératures pour constater que, la société se transformant sans cesse avec les combinaisons toujours changeantes de ses éléments, le caractère essentiel qui en résulte se transforme et, avec lui, le genre littéraire dont la prévalence lui est due. La question de la transformation des genres, c'est donc celle de leur renaissance sous une forme nouvelle. Elle est résolue. Nous savons suivant quelles lois et par quelles causes, par exemple,

l'épopée devient l'histoire et le roman, la tragédie et la comédie se fondent dans le drame.

Ainsi, conformément aux lois de la concurrence vitale et de la sélection naturelle, de la différenciation et de la complexité croissantes, et par le jeu des forces que constituent la race, le milieu, le moment, l'individu, les genres littéraires, distincts les uns des autres, évoluent sans cesse; ils continuent, sous de nouvelles formes, des genres épuisés, ils se fixent, ils progressent, ils déclinent et se changent en d'autres. C'est bien, comme dans la nature, l'alternance de la vie et de la mort, ou plutôt, c'est la vie se transformant sans fin.

Si la critique évolutionniste a été pressentie par Taine [1], c'est à M. Brunetière que revient l'honneur de l'avoir fondée sur des arguments solides et des exemples probants.

Cette critique pourra être, elle sera complétée; mais j'estime qu'elle restera, comme d'ailleurs ce qu'il y a de vrai dans celle de Taine.

Pourquoi n'en serait-il pas ainsi? Pourquoi, s'il y a évolution de la vie, n'y aurait-il pas évolution des genres littéraires? Peut-on nier l'analogie — je suis loin de dire l'identité — qui existe entre l'histoire naturelle et l'histoire humaine? « Dans l'une et dans l'autre, l'objet est vivant, c'est-à-dire soumis

1. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Préface.

à une transformation spontanée et continue. Dans l'une et dans l'autre, la forme originelle est héréditaire, et la forme acquise se transmet en partie et lentement par l'hérédité. Dans l'une et dans l'autre, la molécule organisée ne se développe que sous l'influence de son milieu. Dans l'une et dans l'autre, chaque état de l'être organisé a pour double condition l'état précédent et la tendance générale du type.... Les facultés humaines ont la vie du cerveau pour racine.... Les lois organiques étendent leur empire jusque dans le domaine distinct au seuil duquel les sciences naturelles s'arrêtent pour laisser régner les sciences morales [1]. »

On doit même, à mon avis, aller plus loin et fonder définitivement la critique évolutionniste sur la considération philosophique des rapports qui existent entre notre esprit et la nature.

Pour que les affirmations de l'esprit humain aient une valeur objective, une valeur absolue, pour que la vérité existe et que soit possible la vie intellectuelle, il faut qu'il y ait harmonie entre la pensée et les choses; mieux encore, il faut que la réalité ne soit pas vide de pensée, ni la pensée vide de réalité [2], que, sous des formes diverses, elles aient un même fonds d'être, qu'elles soient, incon-

1. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Préface, p. XXXI.
2. Je ne puis ici qu'indiquer ces idées philosophiques. Pour leur développement, voir ma thèse sur *l'Idéal*, p. 273 à 277.

sciente ou consciente, comme des manifestations de la Pensée infinie et créatrice, que, ayant même origine, elles aient même essence et mêmes lois. Dès lors, tout est harmonique. L'âme reflète la vie des choses. La littérature, qui l'exprime, exprime cette vie, et, comme elle, évolue. La critique littéraire devient la plus véritable et la plus instructive histoire qu'il y ait, quand elle étudie l'évolution de l'humanité dans les œuvres qui en sont l'expression la plus haute, quand elle suit, dans la vie des genres littéraires, la vie de cette humanité tendant à la perfection en des adaptations toujours nouvelles à des conditions et à des influences toujours changeantes.

CHAPITRE V

CRITIQUE HISTORIQUE (FIN) : CARACTÈRE SCIENTIFIQUE DE L'EXPLICATION PAR LES CAUSES

I. L'explication des caractères généraux d'une littérature par ses causes générales, sans être une science exacte, est scientifique. — II. Insuffisance de la critique « scientifique » appliquée aux individus. — III. L'écrivain de génie, facteur essentiel de l'évolution littéraire.

I

Jetons un coup d'œil sur le chemin parcouru : pour expliquer l'œuvre littéraire, nous l'avons rattachée à l'écrivain; pour expliquer l'écrivain, nous l'avons rattaché à la race, au milieu, au moment; nous avons enfin cherché à comprendre, par la synthèse de ces causes, les caractères essentiels des œuvres qui en résultent et leur génération.

Que penser de cette tentative d'explication? Sous prétexte que la critique littéraire ne saurait sans se contredire prétendre au nom de science, faut-il déclarer qu'elle n'a rien de scientifique?

Assurément, l'explication de l'œuvre littéraire par ses causes permanentes offre bien des difficultés.

La race est une cause réelle, mais peu facile à déterminer. Il n'y a pas de nation constituée par une race homogène. Voyez les éléments dont la combinaison a formé l'Anglais actuel : Bretons autochtones, colons romains, Angles, Saxons, Kymris, Danois, Normands, etc. Et cependant l'Angleterre est protégée par la mer contre les invasions et son type national est des plus saillants. En France, quel contraste entre le Celte de Bretagne et le Gréco-Romain de Provence! Comme la nation, la famille est hétérogène, puisque, dans une certaine mesure, elle en résulte et en reproduit la complexité. Dès lors, comment savoir, à propos d'un individu, les éléments ancestraux d'où il procède? L'individu est irréductible à ses causes, non en réalité, mais pour nous. Aussi, que d'anomalies, pour celui qui croit pouvoir expliquer l'œuvre par la race de son auteur! On accorde aux Aryens le privilège de la capacité métaphysique : et le Sémite Spinoza? Les Hindous sont Aryens, et pourtant leurs poèmes nous semblent bien étranges [1]. Et Shakespeare? Est-il Celte ou Saxon? on peut, il est vrai, dire qu'il est l'un et l'autre, Celte par sa grâce et sa complexité litté-

1. Brunetière, *l'Évolution des genres*, p. 259.

raires, Saxon par sa force rude et morale,... mais toutes les hypothèses sont permises.

L'influence du milieu comporte aussi bien des exceptions : Michel-Ange diffère des Italiens, et Rembrandt des Hollandais, et Hugo des Français. Bossuet et Piron sont du même pays....

L'action du moment est plus efficace. Cependant Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange sont contemporains. Racine et La Fontaine ont subi mêmes influences. Pierre et Thomas Corneille sont frères,... mais, à quoi bon insister?

La critique qui s'efforce d'expliquer les œuvres et les écrivains par leurs causes générales, race, milieu et moment, ne saurait donc prétendre à l'exactitude mathématique. Taine d'ailleurs n'a pas eu cette prétention. Tout en affirmant que ces causes sont des forces réelles, il reconnaît qu'elles ne sont pas calculables. Dans les problèmes moraux, dit-il, « les directions et les grandeurs ne se laissent pas évaluer ni préciser.... Si un besoin, une faculté est une quantité capable de degrés ainsi qu'une pression ou un poids, cette quantité n'est pas mesurable comme celle d'une pression ou d'un poids. Nous ne pouvons la fixer dans une formule exacte ou approximative; nous ne pouvons avoir et donner, à propos d'elle, qu'une impression littéraire [1]. » Dans une curieuse

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introd., p. XXXII.

lettre adressée à M. Havet, le 29 avril 1864, il ajoute : « Je n'ai jamais prétendu qu'il y eût en histoire ni dans les sciences morales des théorèmes analogues à ceux de la géométrie. L'histoire n'est pas une science analogue à la géométrie, mais à la physiologie et à la zoologie. De même qu'il y a des rapports fixes, mais non mesurables quantitativement, entre les organes et les fonctions d'un corps vivant, de même il y a des rapports précis, mais non susceptibles d'évaluations numériques, entre les groupes de faits qui composent la vie sociale et morale. » Il distingue des sciences exactes, celles de l'abstrait, les mathématiques, et des sciences « inexactes ». La critique littéraire telle qu'il la conçoit et la pratique est une science « inexacte ».

Mais devons-nous lui laisser, même avec cette restriction, le nom de science?

D'abord, la méthode de la critique, telle que l'entendent et la pratiquent Taine et M. Brunetière, est scientifique. Elle consiste à expliquer les caractères essentiels des littératures et l'évolution des genres par l'action de leurs causes. Il est vrai, elle n'atteint pas, dans l'individu même, l'explication suprême : « Cette objection met en cause, non pas la méthode en elle-même, mais l'imperfection de nos instruments. Parce que le mystère de la vie nous échappe, ce n'est pas une raison pour que nous condamnions les sciences biologiques. De même, parce que la cri-

tique physiologique ne résout pas l'énigme suprême, est-ce une raison pour s'opposer à ce qu'elle la poursuive, à ce qu'elle la serre toujours de plus près[1] ? » S'il est excessif de prétendre à la connaissance parfaite, il est permis, il est sage d'y tendre : à marcher vers un but qu'on n'atteindra jamais, on avance réellement ; le critique qui fait effort vers l'explication totale met dans cet effort quelque chose de l'inaccessible idéal qui l'inspire et il le réalise dans la mesure où il s'en rapproche, — de même que, dans l'ordre moral, nous sommes bons dans la mesure où nous nous rapprochons de la Bonté absolue.

D'ailleurs si la critique littéraire, appliquée aux individus, aboutit à des résultats approximatifs, si elle est, ainsi entendue, scientifique par sa méthode et par son idéal plutôt que par ses conclusions, elle peut être considérée, quand elle s'applique aux groupes, aux ensembles littéraires, comme une science « inexacte », mais réelle, aboutissant à des lois, semblable en cela aux sciences de la nature. A la base des individus humains sont des conditions qui s'imposent à tous. Au-dessus de ces conditions mpersonnelles émergent, plus ou moins distinctes, plus ou moins hautes, les personnes. Mais même les écrivains de génie, tout en s'affranchissant des influences ambiantes, les supposent, s'y appuient

1. Pellissier, *le Mouvement littéraire au* XIX*e siècle*, p. 310.

et, dans une certaine mesure, les subissent : les fables de La Fontaine, un indépendant, celui-là, auraient-elles eu cette fleur de grâce antique, cette délicatesse classique, si leur auteur avait été le contemporain de Rutebeuf?

Il y a donc, à considérer non pas l'œuvre de tel écrivain, mais l'ensemble des œuvres d'une époque, d'un pays, un rapport nécessaire entre cet ensemble et les causes générales dont il résulte : ces causes étant données, il ne se peut pas qu'il en sorte une autre littérature. Et l'on peut affirmer que, partout et toujours, elles doivent produire les mêmes effets. Appliquée aux ensembles, la critique littéraire est scientifique par ses conclusions, comme par sa méthode.

Mais, dit-on, la nécessité, la constance et la généralité des lois auxquelles prétend aboutir cette critique ne sont-elles pas rendues impossibles par la liberté humaine, tout au moins par l'originalité de l'écrivain?

Je ne le crois pas, à condition, bien entendu, qu'il ne s'agisse que des ensembles, des groupes littéraires. La liberté humaine n'est pas une liberté indifférente à l'action du milieu, des idées collectives, des tendances sociales, sortant du néant pour se jouer dans le vide.... Elle consiste dans le pouvoir de s'assimiler les influences physiques et morales : elle les suppose donc et dans une certaine mesure les

subit. Ce qui prouve l'action constante des conditions ethnographiques, climatériques, sociales, c'est que les résultats de la statistique criminaliste, par exemple, quand elle opère sur les masses, diffèrent peu d'une année à l'autre. Les individus se meuvent librement, mais dans un cadre et sous des influences qui s'imposent à tous. Tel d'entre eux, possesseur d'une originalité exceptionnellement puissante, peut puiser dans cette originalité la force nécessaire pour agir contrairement au mouvement collectif qui emporte ses contemporains dans un même sens : il a cependant quelque chose de commun avec eux, car il a subi les mêmes influences, il s'est nourri de la même substance intellectuelle. D'ailleurs, à supposer que, par impossible, rien dans ses actes et ses œuvres ne vienne de ses contemporains, à supposer que tout y soit produit par sa personnalité, il ne saurait être qu'une exception, et les tendances communes de la littérature, prises en bloc, restent l'œuvre du milieu, explicable par lui. Les causes universelles et permanentes doivent l'emporter, « puisque les accidents qui se jettent au travers d'elles, étant limités et partiels, finissent par céder à la sourde et incessante répétition de leur effort; en sorte que la structure générale des choses et les grands traits des événements sont leur œuvre, et que les religions, les philosophies, les poésies, les industries, les formes de société et de famille, ne

sont, en définitive, que des empreintes enfoncées par leur sceau[1] ».

Objectera-t-on que l'uniformité des causes générales, race, milieu, moment, est incompatible avec la variété des œuvres littéraires qui en résultent? Mais de quelques éléments inorganiques sont formés tous les êtres vivants, de quelques lettres tous les mots.

Quant à la fatalité du mouvement général, elle n'exclut aucunement la liberté des mouvements particuliers. Lorsque des caractères communs, dus à un même milieu, circulent, pour ainsi dire, à travers les individus qui y vivent, les particularités de ces individus, s'accusant en des sens différents, se neutralisent par leur opposition, ne peuvent l'emporter sur le courant collectif à l'encontre duquel elles semblent parfois aller, et elles coexistent avec lui, elles s'y dessinent comme à la surface d'un même état général : ainsi, à la surface d'une longue vague, de petits flots vont dans tous les sens, emportés cependant par la vague dont ils ne sont que des rides légères; ainsi encore à la surface de la terre et à l'encontre de son mouvement vont et viennent les hommes; ainsi enfin l'on peut concilier la fatalité du progrès humain avec la liberté individuelle et nationale, avec la réalité des décadences indivi-

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Introduction, p. XVII.

duelles et collectives, s'il est vrai que, par suite du développement nécessaire de l'idée, la somme des progrès particuliers doit l'emporter sur celle des reculs. Les sciences morales telles que l'histoire, à laquelle se rattache la critique littéraire, ne seraient pas possibles, si tout se résolvait en mouvements capricieux et contradictoires, s'il n'y avait pas une relation nécessaire, donc constante et générale, entre les causes et les effets. Je crois à la liberté, mais j'ajoute qu'elle se révèle dans la modalité particulière qu'elle donne à un mouvement commun et fatal.

La critique dite scientifique n'exclut donc, ni n'omet l'individualité. Comment le ferait-elle? L'action sociale ne se résout-elle pas en des actions particulières? Le tout existe-t-il en dehors de ses parties? Taine lui-même le dit : « Les individus existent et opèrent aussi bien dans un peuple, un siècle ou une race que les unités composantes dans une addition dont on n'écrit que le chiffre final »; et, plus loin, il affirme « que les aptitudes et les penchants fondamentaux d'une âme lui appartiennent, que ceux qu'elle prend dans la situation générale ou dans le caractère national lui sont ou lui deviennent personnels au premier chef, que lorsqu'elle agit par eux, c'est d'après elle-même, par sa force propre, spontanément, avec une initiative complète, avec une responsabilité entière, et que l'artifice d'analyse

par lequel on distingue ses principaux moteurs, ses engrenages successifs et les distributions de son mouvement primitif n'empêche pas le tout, qui est elle-même, de tirer de soi son élan et sa direction, c'est-à-dire son énergie et son effort [1] ».

La critique peut donc, sans méconnaître les particularités individuelles et l'originalité de l'écrivain, aboutir à la détermination scientifique de lois, mais seulement quand il s'agit d'expliquer, par les causes générales et constantes, les produits littéraires d'une même société.

II

Dès qu'il s'agit des individus, des écrivains, la critique dont nous venons d'esquisser les principes, la critique historique, scientifique, explicative, n'explique plus rien; non pas que, dans la réalité, les individus ne soient pas réductibles à leurs causes; mais ce qui fait leur personnalité, leur originalité, nous est insaisissable. La science s'arrête impuissante devant le mystère de la vie, surtout quand il se complique du mystère de la liberté. Les causes communes n'expliquent que les caractères communs, les tendances collectives et anonymes. Une

1. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Préface, p. XXII et XXIII.

même matière intellectuelle est offerte à des écrivains différents : ils en dégagent des formes différentes. Chacun de nous crée l'apparence des choses, en les percevant : c'est que la sensation suggère toujours d'autres états psychiques, images, idées, souvenirs, sentiments, harmoniques et relatifs à l'individu; elle se complète par eux, elle se transforme et s'individualise en eux. Comme un même objet, dans des milieux de couleurs différentes, prend la couleur de ces milieux, ainsi un aspect des choses se réfracte en nous, nous apparaît semblable à nous, tel que nous sommes, non tel qu'il est. La nature est gaie ou triste, suivant que nous sommes nous-mêmes gais ou tristes; nous la voyons à travers nous-mêmes, conforme à nous. Le peintre peint, non l'objet, mais « cette harmonie de sensations et de sentiments en accord que l'objet devient en lui.... La réalité n'arrive jusqu'à l'homme qu'en traversant son esprit. Les choses en nous sont des images et ces images prennent toujours quelque chose du milieu intérieur où elles se forment et vivent [1]. » En un mot, si l'auteur subit les influences du milieu, s'il ne peut écrire que ce qu'il voit, il se les assimile de façon personnelle, il n'écrit que comme il voit.

A mesure que le moi prend conscience et possession de lui-même, à mesure qu'il se réalise par l'acte

1. Séailles, *la Peinture de portrait* (*Revue de Paris*, n° 1).

de sa liberté croissante, il s'affranchit du milieu d'où il est sorti et dont il continue de subir l'influence. En lui progressent, solidaires, la réflexion, la liberté, la personnalité, la perfection. Et ce progrès de l'individu va de pair avec celui de la société : dans une nation plus civilisée, l'individu est plus indépendant, il se distingue plus nettement des autres. C'est que, si l'émancipation sociale suppose l'affranchissement individuel, elle y contribue en retour. Au début d'une civilisation, la lutte commune pour la vie s'impose aux individus, les rapproche, les fait semblables. Dans la Sparte antique, un citoyen pacifique n'était guère possible : la nécessité de la vie militaire pesait sur tous et, en les contraignant aux mêmes labeurs, leur donnait même nature. Quand diminuent ces fatalités de la concurrence vitale, chaque homme développe plus librement et de façon plus personnelle les puissances de sa nature première. Avec la sécurité, chacun fait son originalité. Le progrès s'accomplit par différenciation croissante. Dans une ville comme le Paris actuel, l'hétérogénéité sociale est complète, chacun devient ce qu'il veut ; il n'y a pas une littérature, mais des écrivains ; autant d'écrivains, autant de manières.

Si les hommes de simple talent s'affranchissent ainsi du milieu, à plus forte raison les écrivains de génie ; car le propre du génie littéraire, c'est de

résumer, d'exprimer le plus de réalité humaine possible, mais dans la forme la plus personnelle qu'il y ait.

Par suite, plus un écrivain est grand, plus il a d'originalité, moins il s'explique par le caractère essentiel issu des causes générales, race, milieu, moment. Ce caractère essentiel ou dominateur explique les qualités communes aux individus d'un même groupe et, par là, ce qu'on pourrait appeler la matière et la base de la personnalité, mais non la personnalité elle-même : « En tant qu'un drame ou qu'un roman expriment ou traduisent l'esprit général de leur temps, c'est précisément en cela qu'ils ne sont pas seuls de leur espèce, uniques et inimitables, qu'ils sont *le Grand Cyrus* au lieu de *la Princesse de Clèves*, *Astrate* ou *Bellérophon* au lieu de *Britannicus* ou d'*Athalie*. C'est également en cela qu'ils sont presque anonymes [1]. » Le milieu ne rend compte que des médiocres, de ceux qui nous intéressent le moins. Or les belles œuvres ne sont pas le produit anonyme d'une société d'illettrés; elles expriment des individualités d'autant plus indépendantes du milieu qu'elles ont plus de valeur. « Ce qui fait le caractère propre est justement ce qui en échappe aux prises de toute méthode, comme de toute formule scientifique [2]. »

1. Brunetière, *l'Évolution des genres*, p. 257.
2. *Id.*, *Questions de critique*, p. 318.

Les écrivains s'affranchissent du milieu en réagissant contre son action, et ils réagissent au point de modifier les causes générales dans la mesure où elles dépendent d'eux, au point de modifier l'évolution elle-même. L'individu est unique en son genre; « il introduit ainsi dans l'histoire de la littérature et de l'art quelque chose qui n'y existerait pas sans lui, qui continuera d'y exister après lui.... Il a suffi quelquefois d'un seul homme pour dévier le cours des choses.... Il n'y a rien de plus conforme à la doctrine de l'évolution que d'insister sur cette cause modificatrice des genres, puisque, à vrai dire, selon l'origine des espèces, ce serait l'idiosyncrasie qui serait le commencement de toutes les variétés [1]. »

Ainsi, « si nous subissons l'influence du milieu, un pouvoir que nous avons aussi, c'est de ne pas nous laisser faire, ou, pour dire encore quelque chose de plus, c'est de conformer, c'est d'adapter le milieu lui-même à nos propres convenances [2] ».

Un écrivain original paraît. Ceux dont il exprime les tendances prennent conscience d'eux en lui. Autour de cet écrivain, centre attractif, se groupe une foule d'admirateurs. « Cette foule l'entoure parce qu'il l'exprime; elle existe parce qu'il a paru; le centre de force est dans l'artiste et non dans la

1. Brunetière, *l'Évolution des genres*, p. 22.
2. *Id., ibid.*, p. 261.

masse [1]. » On dit : la littérature est l'expression de la société. Oui, parce que dans une certaine mesure elle en vient, mais aussi parce qu'elle l'a faite. Les grands écrivains ne sont pas seulement des reflets, ce sont des types. En donnant au public la conscience de l'harmonie qui existait, latente, entre eux et lui, ils la réalisent. Les héros de Balzac ressemblaient moins, dit-on, aux contemporains du romancier qu'à la société qui vint après : n'est-ce pas, dans une certaine mesure, que Balzac fit cette société, en la rêvant?

M. Guyau ne croit pas, comme M. Hennequin, que le succès d'un livre s'explique seulement par l'harmonie virtuelle qui existait entre l'écrivain et ses lecteurs : « L'admiration, comme l'affection, dit-il, se plaît quelquefois aux contrastes; elle va au nouveau, à ce qui nous sort de nous-mêmes [2] ».

Ces deux opinions peuvent, je crois, se concilier. — Épris de vie et d'activité, nous aimons qui nous complète; opprimés et déprimés par le métier, nous sommes heureux de déployer librement notre imagination dans le pays du rêve. Qui sait même? Comme les enfants qui s'amusent aux contes terribles — parce qu'ils savent que ce sont des contes, — nous nous complaisons, bien que fort prudents, en des récits affreux. Il y a dans l'âme du bourgeois le

1. Hennequin, *la Critique scientifique*, p. 157.
2. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 42.

plus pacifique, même chez M. Perrichon, une tendance à l'activité héroïque et guerrière, tendance que la réalité fait replier en bon ordre, et qui prend sa revanche dans le domaine de l'imagination. Si les contraires s'assemblent, un romancier d'aventures et un lecteur prudent, c'est que, au fond, ils se ressemblent. En général, les lecteurs se reconnaissent et se complaisent dans l'auteur. A cette condition, il peut agir sur eux et accroître, avec la conscience de leur état d'âme principal, cet état d'âme lui-même.

C'est ainsi que, au XVIIIe siècle, des aspirations confuses vers un état social plus juste et plus heureux ont pris conscience d'elles-mêmes dans leur expression littéraire et ont gagné à cette expression, comme l'idée au mot, une netteté qui a fait leur force. Voltaire, Rousseau, Montesquieu ne les ont pas créées; ils n'en ont été que les interprètes; mais en les interprétant, ils les ont accrues : ils ont été effets et causes. Ils ont subi le milieu ambiant, et ils l'ont fait.

Aujourd'hui se produit dans la littérature une évolution morale bien remarquable. Le positivisme brutal qui régnait il y a trente ans ne satisfait plus les esprits. On admire Flaubert, on ne le suit plus. Le réalisme littéraire s'est élargi et pénétré de pitié pour ceux qui souffrent. Comment expliquer ce progrès? Par l'influence d'écrivains étrangers, G. Eliot,

Tolstoï, Dostoïewski, Ibsen? Mais cette influence n'eût pas été possible s'il n'y avait eu harmonie entre la préoccupation qui semble dominer chez nous et le caractère moral de certaines littératures septentrionales. La cause de l'évolution est plus profonde : elle est dans l'âme même de la société actuelle, de plus en plus éprise de justice et pitoyable aux humbles. Cette passion sociale a pu pénétrer certains écrivains; en retour, ceux-ci lui ont donné, avec une forme expressive, une conscience plus vive et une force plus rayonnante, aidés en cela d'ailleurs par les littératures étrangères.

III

Un écrivain de génie fait même plus que de donner à ses contemporains la conscience d'eux-mêmes et d'accroître, en les leur révélant, leurs tendances confuses. Sans aller jusqu'à dire avec Carlyle que les grands hommes sont « les créateurs de tout ce que la masse des hommes pris ensemble est parvenue à faire ou à atteindre[1] », on peut penser avec l'Américain Emerson[2], que ces représentants

1. Taine, *l'Idéalisme anglais*, p. 141.
2. *Representative Men*, « *les Sur-humains* » (Trad. Izoulet, Baret et Roz).

éminents de l'humanité nous arrachent à nous-mêmes en nous élevant à eux, nous tirent de notre torpeur en nous donnant le goût de la vie et du mieux, excitent en nous des forces que nous n'y soupçonnions pas, marchent et font marcher derrière eux vers l'avenir, précurseurs dont l'action vivra toujours, quoique oubliée parfois, dans la vie indéfinie de l'humanité; l'on peut penser, en matière de littérature, que l'écrivain de génie est le facteur essentiel de l'évolution littéraire. Voyant de plus haut, il voit plus loin. Par delà l'horizon que le commun prend pour la borne de l'univers, il aperçoit un idéal plus élevé, inconnu à ses contemporains; il l'exprime, il le révèle; cet idéal, révélé, attire par le charme de sa perfection; il fait des enthousiastes, des disciples : c'est un centre dont l'action grandissante rayonne en des cercles concentriques. L'écrivain est parti du milieu social dans lequel il a été élevé, de la littérature qui exprimait ce milieu. S'y appuyant comme sur la réalité, il a conçu un idéal, l'a réalisé et, par l'attraction qu'exerce le supérieur, il l'a fait réaliser. Littérature réelle, littérature idéale, littérature idéale réalisée : telles sont les trois phases par lesquelles passe la genèse d'une forme littéraire nouvelle.

Cette genèse, on le voit, suppose le concours de la masse et des chefs, du milieu et des écrivains originaux. Et le milieu lui-même n'est pas le fac-

teur le plus important de l'évolution sociale et littéraire. Outre qu'il n'explique, dans les œuvres, que ce qu'elles ont de commun et de médiocre, il se résout en des individus qui, s'ils ont de l'originalité, modifient la tradition reçue, et, s'ils n'en ont pas, se bornent à la subir. Mais d'où vient cette tradition, sinon de novateurs, de « révolutionnaires »? « Si personne n'avait jamais rien inventé, il n'y aurait pas de tradition [1]. » Une des causes de l'état général des esprits au XVIIe siècle, c'est, dit-on, Descartes. Mais la première règle de Descartes, c'est le libre examen : « ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle ». Il voulait bâtir dans un fonds qui fût tout à lui. Et même, sa rupture avec le passé est excessive. A l'origine de toute évolution nouvelle se place l'acte créateur d'une individualité puissante. « Le premier qui fut roi fut un soldat heureux. » Les institutions sociales sont souvent des coups d'État consacrés par l'usage. La République actuelle, pour être sortie de l'insurrection, n'en est pas moins nécessaire et légitime; et le titre le plus sûr d'une notable partie de la propriété à notre respect est la prescription qui, sans la justifier d'ailleurs, couvre son origine. En un mot, bien souvent les conservateurs n'auraient rien à conserver sans les ancêtres

1. P. Janet, *les Problèmes du* XIXe *siècle*, p. 146.

« révolutionnaires » à qui ils doivent ce qu'ils ont et ce qu'ils sont. De même en littérature : le milieu, la tradition, ce n'est jamais que le retentissement de l'inspiration géniale qui a créé, sous des influences extérieures et avec une matière données par la nature, une forme nouvelle. L'évolution littéraire est réelle : M. Brunetière a ouvert de nouvelles voies et rendu grand service à la critique en rattachant la littérature à la vie, en en expliquant le progrès par les lois qui régissent toute forme, inférieure ou supérieure, de la vie. Mais, comme il l'a très bien vu, l'évolution elle-même suppose l'individualité. J'ai dit que l'évolution totale peut se concilier avec les libertés particulières. Ce n'était pas assez dire : elle ne fait que continuer l'œuvre de ces libertés, elle en est le retentissement à travers les âges. C'est l'individualité qui introduit du nouveau dans la littérature, que ce nouveau soit un progrès ou une déviation; c'est à elle qu'il faut faire remonter, c'est d'elle qu'il faut faire dépendre l'évolution. Si Corneille s'était à jamais enfermé dans sa charge d'avocat, si Rousseau s'était tué avant d'écrire ses œuvres, la tragédie classique et le lyrisme romantique auraient-ils été ce qu'ils ont été?

Ainsi l'évolution n'est que l'effet d'une révolution ou de révolutions, elle se résout en des créations individuelles, et celles-ci ont pour origine la liberté. Et c'est la présence de cet élément, la liberté, dans

l'évolution humaine et littéraire, qui la distingue de l'évolution matérielle et empêche qu'on en puisse déterminer les lois avec une rigueur mathématique.

A vrai dire, l'évolutionnisme n'est pas une explication de l'activité humaine : il est une sorte de représentation historique de la manière dont cette activité progresse au cours des âges; il nous montre suivant quelles lois chaque génération, héritière des aptitudes ancestrales, s'adapte au milieu ambiant et transmet aux descendants les modifications qu'elle a apportées à ces aptitudes. Mais ces modifications supposent, comme l'adaptation au milieu, l'activité de l'individu, d'autant plus originale et plus créatrice qu'elle est plus puissante. Et ainsi l'évolution n'est que le mode suivant lequel se sont transmises, combinées, accrues, transformées, les créations des hommes de génie.

Nous touchons au bout de notre enquête. Il s'agissait d'expliquer l'œuvre littéraire. Elle a été rattachée à l'écrivain, l'écrivain à la race, au milieu, au moment. Puis il s'est trouvé que, si la synthèse de ces trois éléments produit les caractères généraux d'une époque et l'évolution générale de la littérature, elle ne saurait rendre compte de ce qu'il y a d'original dans l'homme de génie, c'est-à-dire dans le facteur essentiel de l'évolution elle-même. Et ainsi, partis de l'écrivain, éclairant ce qu'il a de commun à la lumière des causes communes, nous

aboutissons finalement à son individualité, pour nous irréductible, comme au mystère de la création esthétique et morale. Cependant notre enquête n'a pas été inutile : nous savons en quel sens et dans quelle mesure peut se faire scientifiquement l'explication de l'œuvre littéraire par ses causes.

DEUXIÈME PARTIE

APPRÉCIATION DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE
CRITIQUE DOGMATIQUE

CHAPITRE I

L'IMPRESSIONNISME DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

I. Insuffisance de la critique historique. Nécessité d'une critique esthétique. — II. Difficulté de trouver une règle d'appréciation. — III. Le relativisme esthétique. — IV. Part de vérité, à compléter.

I

Expliquer n'est pas tout. Ce n'est même pas l'essentiel. La critique historique est indifférente à la valeur littéraire de l'œuvre. Comme cette œuvre n'est pour elle qu'un document, elle doit étudier avec plus d'intérêt un mystère quelconque du moyen âge qu'une tragédie de Racine : le mystère du moyen âge raconte les sentiments profonds de toute une nation, même de toute la chrétienté ; une tragédie de Racine n'est qu'un noble divertissement à l'usage de quelques délicats. Qui sait même si l'on ne peut aller plus loin? Une œuvre très originale exprime moins la société ambiante que l'auteur, et

par suite sa valeur historique semble d'autant moins grande que plus grande est sa valeur littéraire. — Direz-vous que l'écrivain supérieur s'élève au-dessus de tout ce qui est mode, coutume et esprit d'une société, que, planant au-dessus de son siècle, il saisit et exprime l'humanité entière? — A merveille. Mais alors, s'il ne nous renseigne que très peu sur son époque, si l'homme qu'il exprime est l'homme de tous les temps, son œuvre, fort belle quand la qualité de la forme vaut l'étendue du fond, n'a qu'une médiocre valeur historique. — Il ne faudrait pas pousser trop loin cette opposition de l'intérêt historique et de l'intérêt littéraire. Il suffit d'avoir montré qu'il y a là deux démarches différentes de la pensée, et que la critique qui explique une œuvre par ses causes n'est nullement celle qui apprécie sa beauté.

J'estime que la critique ne doit pas se borner à juger la valeur esthétique, qu'elle doit, après l'analyse de l'œuvre, chercher à l'expliquer. Mais j'ajoute que si elle devait choisir entre ces deux enquêtes, historique et esthétique, c'est la première qu'elle devrait sacrifier. Car enfin la littérature n'est ni l'histoire ni la science. Quand nous allons entendre une tragédie de Racine, ce n'est pas pour apprendre les mœurs du XVIIe siècle. Nous pouvons même, quoi que dise Taine, comprendre et goûter cette tragédie sans connaître ces mœurs : si les personnages

de Racine ont les manières et le langage de ses contemporains, ils expriment des sentiments humains, donc toujours et partout capables de nous émouvoir. Et c'est pour éprouver cette émotion que nous allons au théâtre, non pour notre instruction historique. Puisque l'œuvre littéraire vise à un plaisir spécial, le critique doit se demander si l'auteur a atteint son but, si la valeur de cette œuvre est, comme sa prétention, littéraire. « Il est bien des points sans doute par lesquels un poème ou un tableau relèvent de la science et de l'histoire; mais, quand l'histoire et la science en ont dit ce qui leur appartient, reste encore à en dire ce qui ressortit à la critique, laquelle se distingue de l'une et de l'autre par ce qu'elle a de proprement littéraire [1]. »

II

Par là rentrent dans la critique la notion du beau et, avec elle, bien des difficultés. Pour qualifier une œuvre de belle, une unité de mesure est nécessaire : où la trouver, dans la multiplicité et la contradiction des jugements esthétiques? — Quand il s'agit de faits matériels ou de vérités scientifiques, nous sommes d'accord : les faits matériels tombent sous

1. Pellissier, *Essais de littérature contemporaine*, p. 330.

322704B

les sens; des données sensibles l'esprit dégage la mathématique en en abstrayant la quantité qu'il calcule suivant le principe d'identité, et la physique en recherchant dans les phénomènes leur causation permanente et générale. Mais les principes d'identité et de causalité, conditions de l'exercice constant et commun de la pensée, sont, ainsi que l'activité sensorielle qu'ils coordonnent, à la base et constituent comme la couche profonde de l'évolution mentale.

Quand on s'élève aux phases supérieures de cette évolution, les esprits sont moins nombreux à se rencontrer : beaucoup sont restés en route; ils ne voient pas le sommet parce qu'ils n'y sont pas parvenus; ils le nient parce qu'ils ne le voient pas. — C'est l'histoire des divergences en matière de moralité : la moralité n'est pas, comme ce papier, un objet extérieur où se puissent rencontrer les adhésions et faire l'accord des esprits. Elle est en nous, nous ne l'y voyons que si nous l'y avons réalisée; nous ne la réalisons que par un effort de volonté; cet effort, nous ne le faisons pas tous également. D'ailleurs, si nous voyons la moralité en nous ou dans les autres, nous pouvons toujours, par esprit de système, l'interpréter en déterministes, ce qui revient à la nier. La moralité est chose intime et vivante qu'on ne peut ni toucher du doigt ni démontrer. A celui qui ne la sent pas en lui-même et qui par suite n'y croit pas chez les autres, cela par insuffisance

morale ou parti pris intellectuel, il n'y a rien à dire. De même quand il s'agit de beauté : pas de démonstration qui puisse convaincre de la beauté d'un adagio de Beethoven celui pour qui ce n'est que du bruit. Je ne veux pas dire que la moralité et la beauté dépendent de l'opinion qu'on en a. Une action peut être bonne et une œuvre belle, quoiqu'on les ignore ou qu'on les méconnaisse. Mais si la beauté est indépendante de notre admiration, cette admiration dépend de qualités et de conditions qui varient avec les temps, les lieux et les individus. Pour que soit goûtée une œuvre littéraire, expression d'un sentiment par des images, il faut interpréter ces images, aller de ces signes à l'âme qu'ils expriment, participer à l'émotion de l'auteur. La critique scientifique, n'impliquant que l'idée, est impersonnelle; à l'idée s'ajoutent, dans la critique morale, la volonté et, dans la critique esthétique, l'imagination interprétative et la sensibilité, c'est-à-dire des facultés surtout personnelles et subjectives. Voilà pourquoi, en matière d'art comme de moralité, les opinions sont si diverses et la critique objective si difficile.

III

Pour beaucoup même, le critique littéraire ne doit jamais porter de jugement absolu sur la valeur intrinsèque d'une œuvre. Au lieu de dogmatiser sur la beauté, qu'il se borne à raconter ses impressions. Son rôle est de comprendre et de refléter les œuvres littéraires, tout comme la rivière qui baigne le coteau et la tour, dit Sainte-Beuve, les embrasse d'une eau vive et courante. « Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit. » Celui-ci ne peut dire que l'impression qu'il en éprouve à un moment donné. « Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leurs œuvres sont dupes de la plus fallacieuse illusion. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. C'est une de nos grandes misères. Que ne donnerions-nous pas pour voir, pendant une minute, le ciel et la terre avec l'œil à facettes d'une mouche, ou pour comprendre la nature avec le cerveau rude et simple d'un orang-outang?... Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle.... Ce que nous avons de mieux à faire, c'est... d'avouer que nous parlons de nous-mêmes chaque fois que nous n'avons pas la force de nous taire [1]. »

1. Anatole France, *la Vie littéraire*, Préface.

Ce que le critique saisit d'une œuvre, ce n'est pas la valeur intrinsèque, la beauté objective de cette œuvre, mais l'état d'âme où il se trouve en la lisant : et cet état d'âme, relatif au tempérament, à l'imagination, à la sensibilité, varie avec l'individu. De quel droit dès lors imposer aux autres notre manière de sentir? Autant vaudrait leur imposer notre constitution nervoso-cérébrale. En somme, il est puéril de raisonner contre son plaisir. Chacun le prend où il le trouve. Ce qui amuse l'un ennuie l'autre. Ils auraient tort de vouloir se convertir. Aucun n'a raison, ni tort. Chacun suit sa nature. La liberté a remplacé la règle. La « monarchie universelle » du goût a fait son temps. — Et les préférences esthétiques n'ont pas plus de constance que d'universalité : dans un même individu, les goûts changent sans cesse. « Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l'intervalle, et, quand par hasard la même œuvre revient, elle n'y projette plus la même image [1]. » Alexandre Dumas père et Auber nous ont charmés : Bourget et Wagner nous ravissent.... — On objecte les classiques, toujours admirés? — Mais la préférence dont ils bénéficient, pour avoir été immobilisée par l'éducation, n'en est pas moins un goût

1. J. Lemaître, *les Contemporains*, I, Préface.

personnel indûment érigé en dogme; et ce dogme, beaucoup s'en affranchissent, ceux-là qui pensent par eux-mêmes et ont le courage de dire ce qu'ils pensent.

Mais alors, dira-t-on, s'il est interdit de formuler un jugement, à quoi bon la critique? — D'abord, elle donne à qui l'exerce le vif plaisir, plaisir de dilettante, de se prêter, par une sorte de métamorphose intellectuelle et sentimentale, à toutes les formes de la beauté, de participer à toutes les émotions littéraires, et cela, malgré l'apparente contradiction, sans sortir de lui-même, sans sortir des états successifs de son âme reflétant les œuvres diverses. Puis, elle donne à qui la lit le plaisir, non moins vif, de savoir les impressions d'un esprit raffiné : outre que ces impressions sont curieuses par elles-mêmes, on devient plus apte à les éprouver quand on en lit l'analyse. Tout cela a son charme et son utilité.

D'ailleurs le critique impressionniste ne se borne pas à éprouver du plaisir et à le dire. Lui aussi cherche la cause, la raison de ce plaisir. « Jouir sans comprendre le pourquoi de sa jouissance est le fait du public, mais comprendre ce pourquoi est le fait du critique [1]. » Seulement, la cause de notre préférence personnelle est en nous, elle est nous, notre

1. P. Janet, *les Problèmes du* XIXe *siècle*, p. 133.

imagination, notre sensibilité. Le critique impressionniste attribue un état particulier de son âme à la nature particulière de cette âme. Il fait donc plus que d'analyser son émotion : il l'explique, mais sans jamais dogmatiser, sans jamais formuler un jugement absolu.

Cette conception relativiste de la critique, comme le positivisme et le scepticisme auxquels elle se réduit, ne s'explique-t-elle pas en partie par la tendance, hégélienne et renanienne, et qui caractérise bien la pensée contemporaine, à chasser l'absolu de la vie intellectuelle et morale? Écoutons un interprète pénétrant de l'hégélianisme : « Le vrai n'est plus vrai en soi. Ce n'est plus une quantité fixe qu'il s'agit de dégager, un objet rond ou carré qu'on puisse tenir dans la main. Le vrai, le beau, le juste même se font perpétuellement; ils sont à jamais en train de se constituer, parce qu'ils ne sont autre chose que l'esprit humain qui, en se déployant, se retrouve et se reconnaît.... La place d'une chose constitue sa vérité.... Tout n'est que relation ; devenir.... L'absolu est mort dans les âmes.... Nous ne connaissons plus la religion, mais les religions; la morale, mais des mœurs; les principes, mais des faits. Nous expliquons tout, et... l'esprit finit par approuver ce qu'il explique.... La morale, qui est l'abstrait et l'absolu, trouve mal son compte à une indulgence qui est peut-être insépa-

rable de la curiosité. Les caractères s'affaissent pendant que les esprits s'étendent et s'assouplissent.... Et comme est notre science, ainsi est notre esthétique.... Elle aime mieux contempler que juger, étudier qu'apprécier; ou, si elle apprécie, c'est en laissant parler et se dérouler le sens intime d'une œuvre. Elle rend à chaque chose son lieu, à chaque lieu sa chose. Elle a renoncé au stérile procédé qui consiste à opposer une forme du beau à une autre, à préférer, à exclure. Elle n'a ni préjugé, ni parti pris. Elle croit tout, elle aime tout, elle supporte tout.... Elle est vaste comme le monde, tolérante comme la nature [1]. »

IV

Il y a une part de vérité dans la critique impressionniste : le beau n'est pas une forme immuable qui s'impose également à toutes les admirations; il revêt des aspects toujours nouveaux. Pour les juger, point d'unité de mesure mathématique; il faut renoncer à formuler des règles qui réalisent l'accord parfait des goûts individuels. D'ailleurs, comme l'auteur, le lecteur change sans cesse. A vrai dire, ce n'est pas l'œuvre qu'il voit, mais la réfraction de

1. Schérer, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1861.

cette œuvre en lui-même, dans un tempérament particulier. Le critique a donc raison de raconter d'abord son impression et de l'expliquer par sa nature.

Mais, dans cette nature même, tout est-il individuel? « L'homme est la mesure de toutes choses », et nous ne pouvons juger, en matière d'art, comme de science et de moralité, que d'après nous. Soit. Mais en nous, n'y a-t-il que l'impression, relative et personnelle à chacun? N'y a-t-il rien de commun, de permanent? Et l'œuvre qui exprime en une forme parfaite ce fonds essentiellement humain n'a-t-elle pas une valeur absolue? En un mot, la critique individualiste ne peut-elle pas, ne doit-elle pas s'élargir assez pour devenir humaine, pour expliquer ainsi ce qu'il y a dans l'art de personnel et d'impersonnel, de subjectif et d'objectif, de relatif et d'absolu, de multiple et d'un, de changeant et d'immuable, pour concilier enfin la liberté et la règle, le sentiment et la doctrine?

Une telle critique, en même temps qu'humaine, serait dogmatique : elle consisterait à sortir de l'impression individuelle, ou mieux, à y pénétrer plus profondément, pour affirmer, non ce que pense, mais ce que doit penser tout homme d'une œuvre littéraire; elle consisterait, non seulement à comprendre cette œuvre et à la goûter, mais aussi à juger sa valeur esthétique; elle consisterait, puisque cette œuvre est faite pour nous exprimer, à voir si

nous y sommes bien ou mal exprimés. Tout en expliquant par la diversité des milieux et des individus la diversité des appréciations, tout en admettant la variété indéfinie des formes de la beauté, elle déclarerait que, dans les œuvres les plus différentes, il peut y avoir quelque expression de l'humanité, expression qui, si elle est relative aux influences qu'elle subit et reflète, possède cependant, en elle-même, une valeur absolue et justiciable du bon goût.

Cette critique est-elle possible?

CHAPITRE II

POSSIBILITÉ DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE : LE DOGMATISME DES IMPRESSIONNISTES

I. L'impressionniste suppose qu'il y a des goûts communs et des règles nécessaires. — II. Il juge absolument.

La critique dogmatique est-elle possible? A cette question, je vois trois réponses : 1° en fait, les sceptiques de la littérature dogmatisent, tout comme les autres; 2° en droit, ils ont raison de dogmatiser. Tout nous est relatif, soit; mais en nous, il n'y a pas que notre individualité, il y a l'humanité, intérieure et commune à tous : dès lors, nous pouvons sentir cette humanité prendre en nous conscience d'elle-même sous l'action suggestive de l'œuvre littéraire; nous pouvons trouver plus ou moins expressive l'œuvre littéraire destinée à nous exprimer; nous pouvons apprécier, juger; 3° la critique, comme l'œuvre littéraire, peut avoir une valeur absolument humaine sans cesser pour cela d'être personnelle et nationale.

I

La critique impressionniste, tout comme les autres, suppose que, sous les individualités différentes, il y a même nature et mêmes aptitudes esthétiques.

Et d'abord, si chaque critique n'exprimait que lui, pourquoi ferait-il part de ses impressions? Nous ne nous intéressons qu'à nous ou à l'analogue de nous. Le critique impressionniste est un dilettante qui, sans sortir de lui, reflète l'œuvre qu'il a lue, s'unit à l'auteur qu'il goûte et vit de sa vie émotionnelle : mais cela même implique quelque harmonie préétablie en eux. Et il s'unit au lecteur comme à l'auteur : or s'il raconte son moi, ce n'est pas seulement parce qu'on l'en prie; on ne l'en prie d'ailleurs que parce qu'il a chance de plaire et qu'il plaît, ce qui est impossible s'il n'y a des « moi » qui lui ressemblent, s'il ne pénètre à des âmes ayant ses goûts : il y a donc des goûts communs. Les préférences dites personnelles sont des préférences partagées : en faisant imprimer et en publiant sa critique, l'impressionniste confesse que tout n'est pas personnel, qu'on peut partager son sentiment, qu'il y a quelque chose de général dans les appréciations littéraires.

J'ai dit « appréciations littéraires »; et, en effet, les impressionnistes ne se bornent pas à raconter leurs impressions : ils ne se font pas faute de juger. M. Schérer semblait se rallier théoriquement à une critique qui ne préfère ni n'exclut, qui « aime tout », « supporte tout », à une critique « vaste comme le monde, tolérante comme la nature » : mais on ne voit pas bien qu'il ait aimé ou même supporté les naturalistes. On sait le dédain de M. J. Lemaître pour G. Ohnet, son aversion pour Zola. Il avoue lui-même qu' « il y a des règles nécessaires dont la violation empêche une œuvre de valoir tout son prix ». Ses préférences, ses antipathies, sa manière même, permettent de reconstituer très facilement l'idéal littéraire conformément auquel il juge, la doctrine littéraire qu'il tient pour supérieure aux autres. Par son bon sens pratique, son bon goût cultivé, son horreur de tout ce qui est étrange, excessif, par son amour de la clarté, du naturel, de la mesure, M. J. Lemaître est un « classique avec une forme très moderne » [1]. — « Chez vous, lui a dit M. Gréard en le recevant à l'Académie française [2], si la raison ne se refuse pas à la fantaisie, il n'est pas de fantaisie qui ne tourne en raison.... Cette critique sans principes repose au fond... sur les principes qui ont fait de l'esprit français, héritier de

1. Doumic, *Revue Bleue*, 8 juillet 1893.
2. Séance du 16 janvier 1896.

la tradition antique, l'interprète privilégié des idées communes à l'humanité; voilà comment vos préférences personnelles se rattachent par un lien intime aux préférences qui sont la règle même de la raison et du goût. » M. Lemaître ne souffre pas qu'on mesure et qu'on classe; il s'élève avec vivacité contre la manie de certains critiques qui veulent à toute force amener un auteur « au pied de la toise et le renvoyer avec son numéro d'ordre, étiqueté et classé, pour l'édification de la jeunesse ». — Cependant, lui rappelle M. Gréard, « avec quelle profondeur de sentiment vous avez analysé, dans toutes les délicatesses de son intelligence dramatique et de son âme, Racine, ce Français de France, comme vous dîtes si bien, ce type, ajoutez-vous ailleurs, du génie français : tant il est vrai qu'il existe, pour vous aussi, l'exemplaire de beauté auquel, par delà les préférences personnelles, se mesurent toutes les œuvres! » — On peut même, à sortir de la question purement littéraire, estimer M. J. Lemaître un moraliste très dogmatique dans le premier et éloquent article qu'il consacra à Renan [1].

1. J. Lemaître, *les Contemporains*, 1er volume, p. 193.

II

Et c'est chose très habituelle aux sceptiques que de juger; car c'est la vie même. Ceux pour qui l'absolu est démodé, comme les autres, soulignent leurs affirmations de l'énergique adverbe « absolument! » Chassez le naturel.... Et comment ne pas dogmatiser en affirmant ce qui est? Comment ne pas sortir de nous-mêmes, de notre individualité? Mais, comme le dit M. Brunetière, la vie ne s'emploie qu'à cela.

Dira-t-on que, s'il y a « dans toute impression un jugement, autre chose est de juger comme le font les impressionnistes en se référant à leur sensibilité personnelle, autre chose est de juger comme le fait M. Brunetière, en prétendant que ses jugements expriment quelque chose de supérieur aux diversités des complexions individuelles, des humeurs et des goûts, en leur attribuant une valeur objective et dogmatique[1] »?

Assurément l'impressionniste se réfère à sa sensibilité personnelle; mais il lui accorde une valeur réellement, absolument supérieure aux sensibilités littéraires qu'il déclare détestables : autrement, que

1. Pellissier, *Essais de littérature contemporaine*, p. 363.

signifierait cette déclaration? Il voit dans un livre bien fait une « possibilité permanente » d'impressions agréables pour les lecteurs de bon goût, pour l'élite, sinon pour le nombre. — Dira-t-il que tous les goûts se valent? Mais si M. Lemaître pense que tous les goûts se valent, pourquoi estime-t-il le sien préférable à celui de M. Ohnet? Et remarquez le sens objectif, dogmatique, de cette préférence : pour lui, les admirateurs de M. Ohnet sont des gens qui n'entendent rien à la valeur vraie d'une œuvre littéraire; ce sont des gens qui, faute de goût naturel ou de culture, se trompent; leur plaisir est sincère; mais, littérairement, ils ont tort d'avoir du plaisir; alors même que tous les lecteurs de M. G. Ohnet l'admireraient, tous auraient tort de l'admirer: voilà la seule interprétation plausible de la critique de M. J. Lemaître. Supposez un instant que M. J. Lemaître la récuse, et déclare ne pas élever son goût au-dessus des goûts qu'il condamne; supposez qu'il reconnaisse à ceux qu'il dédaigne le droit littéraire de lui rendre mépris pour mépris; supposez qu'il leur dise: « J'ai raison contre vous, mais il se peut que vous ayez raison contre moi », n'est-ce pas confesser que tous les goûts se valent? Alors, pourquoi condamner, réprouver, railler? Juger un auteur, l'apprécier, c'est donc, qu'on soit impressionniste ou non, comparer ce qu'il est à ce qu'il doit être : le critique, en le mesurant à sa sensibilité personnelle, en le

louant s'il y est conforme, en le blâmant s'il y est contraire, donne par cela même à cette sensibilité et à l'idéal littéraire qui en résulte une valeur absolue. Un jugement auquel on n'attribuerait pas cette signification objective et dogmatique, un jugement qui consisterait pour le critique à raconter que son tempérament lui impose telle impression, laquelle ne vaut ni plus ni moins que l'impression contraire, mais cela n'aurait aucun intérêt! Que nous importe de savoir que l'esprit de M. Lemaître est fait d'une manière et celui de M. Ohnet d'une autre, si aucune de ces deux manières n'a de valeur? A quoi bon déclarer que deux et deux font quatre, si l'on ajoute immédiatement que tout aussi bien ils pourraient faire cinquante-six, et que, au fond, l'on n'en sait rien? Cette ardeur de conviction oblige-t-elle à publier des anathèmes à plusieurs milliers d'exemplaires?

L'exemple des impressionnistes en est donc une preuve suffisante : nous sortons de notre sentiment personnel, par cela seul que nous condamnons le sentiment contraire; nous nous élevons au-dessus des complexions individuelles, des humeurs et des goûts, nous nous élevons même au-dessus d'un engouement général, d'une vogue qui se traduit par des centaines d'éditions, lorsque nous déclarons que, si ce succès est, il ne devrait pas être, qu'il n'a d'autre cause que l'insuffisance littéraire des admirateurs, lorsque nous affirmons qu'il passera. Il pas-

sera? Qu'est-ce qui nous permet d'être prophètes? Notre raison littéraire, et la conviction que cette raison est conforme à ce qu'il y a dans l'homme d'essentiel, de permanent, d'universel, la conviction que nous pouvons en appeler du jugement actuel à la postérité qui le cassera, comme d'un éphémère engouement à l'humanité qui n'y trouvera ni son expression vraie ni son plaisir durable.

Et ainsi l'exemple des impressionnistes suffit à nous apprendre qu'il est impossible de ne pas dogmatiser. Être critique littéraire, c'est ne pas faire d'une impression la règle de la beauté, mais, considérant cette impression comme un simple point de départ, comme une impulsion qui met la raison en jeu, c'est y réfléchir, voir si elle ne serait pas due à quelque surprise de la sensibilité, la juger, la déclarer conforme ou contraire à ce qui doit être : c'est, au besoin, réagir contre elle. De même, être savant, c'est, dominant les sensations subjectives et trompeuses, concevoir les rapports objectifs et vrais des choses. De même enfin, être moral, c'est se libérer de la nature inférieure et réaliser l'idéal humain. En quelque sens que nous orientions notre activité, que nous l'appliquions au vrai, au beau ou au bien, nous ne sommes hommes que dans la mesure où nous luttons contre nos impressions.

CHAPITRE III

POSSIBILITÉ DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (SUITE) : L'HUMANITÉ DANS L'INDIVIDU

I. Fonds d'humanité commune aux individus. — II. Par lui s'expliquent l'accord et la permanence des jugements littéraires.

Les impressionnistes dogmatisent, et ils ont raison. Car l'humanité est en nous tous, fonds commun qui explique la permanence et l'accord des jugements littéraires, qui rend possible la critique dogmatique.

I

L'individualité est peu de chose, par elle seule, si l'on songe que chacun de nous ne fait que continuer sous une forme personnelle des milliers d'ancêtres, que leur substance est notre substance, si l'on songe aussi que chacun de nous, comme chacun d'eux, par l'éducation, s'est assimilé plus ou moins l'essentiel et le meilleur de la pensée des savants, des philo-

sophes, des poètes de tous les temps. « L'humanité, dit Auguste Comte, est composée en tout temps de plus de morts que de vivants », et chacun de nous la porte entière en soi. Dans les combinaisons indéfiniment variées des forces ancestrales, dans les individualités, circule un même fonds, l'humanité. Si des rayons de lumière colorée pouvaient s'analyser, ils trouveraient, sous l'apparence propre à chacun d'eux, verte, rouge ou jaune, un même fonds, la lumière, les vibrations de l'éther. Comme la lumière, se réfractant en des milieux inégalement denses, produit les couleurs particulières, ainsi l'humanité se réfracte en des individualités distinctes. Elle constitue comme la substance et le lien de ces individualités. « Les générations passent, mais l'humanité demeure [1].... » Grâce à elle, nous sommes, non des êtres épars, fermés et étrangers les uns aux autres, mais vraiment les membres d'une même famille, du genre humain.

Et quand je parle de ce qui est commun à nous tous, je n'entends pas seulement la raison qui est évidemment le « lien substantiel » et impersonnel des hommes : je veux dire aussi l'imagination et la sensibilité. Ce n'est pas que je méconnaisse le caractère plus subjectif de ces facultés : comme elles expriment plus étroitement le rapport de l'âme au

1. Brunetière, *Éducation et Instruction.*

corps, elles ont quelque chose de plus individuel que la raison. Cependant, il ne faut pas aller trop loin : le plus souvent, ce qui émeut l'un émeut l'autre; le sentiment ne nous isole pas absolument. C'est qu'il manifeste à la surface de la conscience un même fonds, l'idée, qui est humaine, c'est-à-dire générale. D'ailleurs, et comme les autres aspects de notre activité, le sentiment résume, par l'hérédité, l'âme même de l'humanité. Par là on peut comprendre que, si nous sommes d'accord à reconnaître les vérités scientifiques, nous communions aussi en de semblables émotions esthétiques, lorsque l'œuvre que nous goûtons exprime cette humanité, c'est-à-dire nous-mêmes. Par là enfin on peut comprendre que le progrès littéraire se fasse, non certes par une addition unilinéaire de découvertes, mais par le progrès des idées et des sentiments que la littérature exprime, et que Bossuet, par exemple, soit supérieur à Démosthène de toute la supériorité de l'idée chrétienne et humaine sur l'idée païenne et athénienne. Ce progrès ne serait pas possible s'il n'y avait rien de commun aux individus par quoi une génération pût faire du point d'arrivée de la précédente son point de départ à elle-même, s'il n'y avait pas, sous les diversités et les oppositions de la surface, le développement réel du fonds humain, si les individus étaient des natures irréductibles, isolées, créant par elles seules la valeur et la beauté des choses, n'ayant pas

même essence et même but, mêmes aptitudes intellectuelles et esthétiques.

Taine a très bien vu ce qu'il y a de réellement commun aux individus sous la diversité des apparences : « à la surface de l'homme sont des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui durent trois ou quatre ans ; ce sont ceux de la mode et du moment... ; au-dessous s'étend une couche de caractères un peu plus solides... » ; et, de couche en couche, de plus en plus profondes, étendues et stables, on arrive à celle de fond « où se trouvent les caractères propres à toute race supérieure et capable de civilisation spontanée [1] ».

Quand une œuvre exprime cette humanité profonde qui est en nous tous, quelles que soient son origine et sa date, elle nous exprime, elle peut nous émouvoir. Comme les théories sont vraies dans la mesure de la réalité qu'elles embrassent et expliquent, ainsi les œuvres sont belles dans la mesure de l'humanité qu'elles font revivre en nous. Quand elles reflètent un état d'âme passager, elles durent ce qu'il dure. — Comme certaines romances, qui charmaient il y a trente ans, nous paraissent aujourd'hui fades et fausses ! Elles ont vieilli, dit-on ? mais Beethoven est bien plus vieux, et cependant.... Reculons dans le passé : *Œdipe roi* nous émeut plus que

1. Taine, *Idéal dans l'art*, p. 35-40.

la plupart des drames modernes. Le premier hymne à Apollon renferme des passages d'une mélodie rêveuse et triste, qui font penser à Gounod et à Ambroise Thomas. Comment donc nos illustres contemporains se rencontrent-ils avec un musicien grec qui vécut il y a deux mille deux cents ans? N'est-ce pas que, sous les différences des tonalités antique et moderne, il y a, au fond, mêmes lignes essentielles d'expression, mêmes moyens d'émotion musicale? L'âme humaine ne change donc pas autant qu'il semble. Ce qui l'exprime est, comme elle, toujours présent, toujours nouveau. Comme au temps de l'*Iliade* nous touchent la prière d'un vieillard au meurtrier de son fils, et le triste sourire d'adieu d'une femme à son mari.

II

Ainsi s'explique, par l'union des hommes en l'humanité, l'accord des jugements esthétiques. Quand des chefs-d'œuvre émergent, bravant le temps, au-dessus des fluctuations du goût, quand des hommes différents de race, de milieu, d'époque, de caractère, d'éducation, s'unissent, sans avoir subi les mêmes influences ni s'être consultés, dans une même émotion, à la lecture d'écrivains aussi différents que Sophocle, Shakespeare, Molière, Pas-

cal, Hugo, ce concert d'admiration est un effet que ne saurait expliquer une convention artificielle et changeante : la seule cause, la seule raison en est qu'il y a, dans des œuvres aussi diverses, une valeur intrinsèque et absolue, une beauté qui ne survit aux vogues et aux modes que parce qu'elle est vraiment, profondément, éternellement humaine.

Dira-t-on que nous-mêmes mettons dans les œuvres littéraires ces qualités qu'ensuite, naïvement, nous y découvrons? Mais pourquoi, si leur beauté vient de notre admiration et non notre admiration de leur beauté, pourquoi sommes-nous d'accord, et sans nous être consultés, à reconnaître une valeur supérieure à certaines œuvres, à dénier toute valeur à certaines autres? Est-ce parce que nous goûtons dans les premières, non dans les autres, ce qu'elles ont d'harmonique à notre nature, est-ce parce que nous nous retrouvons en elles? Mais alors, si tous nous nous y retrouvons, c'est que tous nous y sommes, exprimés de façon qui nous fasse nous y reconnaître, nous y unir, nous en agrandir, c'est qu'elles sont pleines et suggestives d'humanité.

Assurément, quelque culture est nécessaire pour que nous goûtions ces chefs-d'œuvre. Mais de même que l'éducation et la civilisation, indispensables au développement de la virtualité morale qui est en l'homme, la supposent cependant et ne seraient pas

possibles sans l'aptitude native au bien, de même la culture littéraire implique la capacité, en germe chez tous, du sentiment esthétique et le pouvoir d'être émus, étant agrandis, par l'expression géniale de l'humanité.

Il faut aussi que, par un effort sincère, nous élargissions notre goût, que nous nous affranchissions des préjugés répandus, du mot d'ordre donné, des admirations béates imposées par la mode, du « snobisme » et autres infirmités qui n'ont rien de commun avec l'art. Nous devons pénétrer jusqu'à l'humanité profonde qui est en nous, la dégager, la libérer des influences locales et des caprices individuels, pour qu'elle puisse vibrer et s'émouvoir au contact des œuvres qui l'expriment.

Tous n'en sont pas capables. Beaucoup s'enferment dans un point de vue étroit, prisonniers des particularités de leur tempérament ou de leur éducation, inaptes à sentir toute forme de beauté qui n'est pas celle où ils se sont complus à voir la beauté unique. Chez eux, comme chez tous, l'erreur vient de l'exclusivisme. Mais comme la vérité n'en est pas moins la vérité pour être ignorée, comme la bonté n'en est pas moins la bonté pour n'être pas réalisée, ainsi la beauté d'une œuvre n'en est pas moins la beauté parce que, sous l'action d'influences qui passent, un groupe d'individus et même la société tout entière la méconnaissent. Les erreurs esthéti-

ques n'infirment pas plus la beauté que les erreurs scientifiques et morales la vérité et la bonté.

Il en est que Mozart et Lamartine, Beethoven et Hugo laissent indifférents : cette indifférence est un fait, comme l'admiration des autres? — C'est vrai : l'aliénation mentale aussi est un fait.

Dira-t-on que les erreurs, les anomalies, les exceptions s'expliquent par des lois naturelles? — Oui, mais ce sont des erreurs, des anomalies. Les infirmités corporelles, pour avoir des causes que la science détermine, n'en sont pas moins des infirmités. Non content de reconnaître, nous expliquons par une lacune ou par une déviation de l'activité psychologique l'impression de ceux qu'ennuient les grands artistes et les grands écrivains : ce qui ne nous empêche aucunement de déclarer que semblable ennui, s'il est réel et explicable, ne devrait pas être : expliquer n'est pas justifier. Car — et tous nos jugements le prouvent par les qualifications absolues qu'ils impliquent — nous déclarons, inconsciemment ou consciemment, qu'il y a un plan rationnel de la nature, et aussi, dans l'exercice idéal de nos facultés, un ordre spéculatif, un ordre esthétique, un ordre moral. De même que la science ramène la sensation à des rapports intelligibles, indépendants de la sensation elle-même, et que la morale dégage, de l'action qui est, celle qui eût dû être, ainsi la critique esthétique, nous élevant au-

dessus de notre goût personnel, détermine les principes auxquels il doit obéir. Sa fonction ne se réduit pas à enregistrer nos préférences. Si celles-ci sont erronées, la critique doit nous expliquer notre erreur, nous ouvrir les yeux sur les beautés réelles que nous ne savions pas apprécier, nous préparer ainsi à les apprécier. La science dépouille nos sensations de ce qu'elles ont d'individuel pour en dégager l'idée générale, la loi ; la morale dépouille nos mobiles de ce qu'ils ont d'inférieur pour en dégager l'idéal, le devoir : ainsi la critique littéraire, analysant l'émotion esthétique, en élimine les éléments accidentels et éphémères qui s'y mêlent, et dégage la beauté réelle à laquelle cette émotion doit d'être vraiment esthétique.

Le critique peut s'affirmer comme le représentant, comme le porte-parole de l'humanité, puisque, sans sortir de lui, au fond de lui, sous la couche accidentelle où se reflètent modes et vogues changeantes, il atteint cette humanité en ce qu'elle a d'essentiel et de permanent ; les âmes peuvent vibrer aux mêmes émotions littéraires ; les goûts personnels peuvent communier en des appréciations impersonnelles : la critique littéraire peut être dogmatique.

CHAPITRE IV

POSSIBILITÉ DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (SUITE) : CONCILIATION DE L'ORIGINALITÉ ET DE L'IMPERSONNALITÉ

I. L'écrivain, en une forme personnelle, exprime l'humanité. — II. Même le poète lyrique est impersonnel. — III. Le critique, lui aussi, est personnel et impersonnel.

Mais, dit-on, le critique ne saurait se « déperson-naliser » au point de devenir, même en imagination, l'humanité, cette chose abstraite et vague. Et s'il se détache de son moi, c'est pour être, tout au plus, de son pays. — Comment concilier avec une critique largement, absolument humaine, les particularités qui résultent de la personnalité et de la nation?

I

Assurément, la création littéraire, et aussi la critique littéraire, est chose personnelle. En un sens, l'écrivain a d'autant plus de valeur qu'il a plus d'originalité, qu'il ressemble moins aux autres.

L'auteur met dans son œuvre ce qu'a de particulier son imagination, et nous savons que l'imagination de V. Hugo ne ressemblait aucunement à celle de Lamartine. Il y met les idées qu'il s'est faites du monde et de la vie ; pour certains contemporains, l'œuvre littéraire, roman ou poésie, est une sorte d'illustration, et aussi de justification, de leur philosophie pessimiste. Il y met surtout sa sensibilité, et celle-ci est bien ce qu'il y a de plus subjectif, de plus personnel, en nous.

Mais si cet écrivain est original, si la forme qu'il donne à ses idées et à ses sentiments est bien de lui, le fond qu'il exprime avec originalité est humain, c'est-à-dire de tout le monde. Sa valeur se mesure non seulement à la puissance expressive de la forme, mais aussi à la dose d'humanité qu'il exprime. L'auteur qui ne mettrait que lui-même dans son œuvre ne nous intéresserait guère. Même il y a des genres où l'impersonnalité littéraire s'impose, par exemple, le genre dramatique. Ici l'auteur doit se dépersonnaliser assez pour qu'aucun des types qu'il met en scène ne soit comme la copie, la reproduction de sa nature. Les héros de Racine ont tous le bon ton de leur auteur et de la cour : mais chacun vit de sa vie propre, chacun est une individualité. Les héros de Hugo, c'est toujours Hugo, le merveilleux et flamboyant lyrique. Et voilà une des raisons pour lesquelles les tragédies de

Racine sont supérieures aux drames de Hugo. Les personnages de Molière parlent à peu près tous la même langue, substantielle et savoureuse; mais chacun a bien son caractère distinct; Molière s'est, autant que possible, détaché de lui-même, pour entrer dans l'âme de ses personnages et créer, comme du dedans, leur physionomie originale. Une des causes de l'échec de Voltaire dans la comédie, c'est peut-être qu'il n'a pas été assez modeste pour être observateur : il a affecté au service de sa vanité une trop forte dose de son esprit pour qu'il pût en laisser beaucoup à des créatures, même imaginaires, mais distinctes de lui.

II

Même dans l'œuvre lyrique, qui est essentiellement personnelle, l'écrivain de génie ne met pas que lui. Il rejette les singularités intellectuelles, au moins celles par lesquelles, complètement étranger à ses lecteurs, il leur serait inintelligible et indifférent. Il rejette les singularités morales, au moins celles qui corrompent : c'est son devoir d'honnête homme, s'il songe à la contagion du mal, plus grande assurément que celle du bien; c'est son intérêt d'artiste; car l'immoralité, en déprimant, nuit à l'effet esthétique.

Le véritable lyrique, quand il raconte son émotion, s'en affranchit assez pour la regarder à distance, pour la dominer en y réfléchissant, pour la dépouiller de ce qu'elle a d'accidentel, de physique, de pénible et surtout d'individuel, pour en dégager et mettre en relief ce qu'elle a d'humain, ce qui en elle est vraiment nôtre, en un mot, pour nous exprimer en s'exprimant : lorsque nous lisons les admirables strophes du *Lac*, savons-nous quel était ce lac, et qui parla, et de qui? Le véritable lyrique, quand il raconte ses souffrances, ne s'abaisse pas à mendier la pitié du lecteur et il a assez de pudeur pour rester digne [1]; ou s'il demande la pitié, ce n'est pas pour lui, c'est pour l'humanité tout entière, à laquelle il s'est identifié, et qui souffre en lui. C'est cette humanité qu'il résume et concentre dans une expression personnelle, en sorte que, on l'a pu dire, la poésie contient plus de vérité que l'histoire. Dans la sphère des actions humaines, le poète est un centre vivant où elles viennent retentir et prendre une forme individuelle, émue et harmonieuse. Le cœur de l'humanité bat en lui. C'est de la douleur commune qu'il souffre, c'est elle qu'il exprime, en y mettant sa vibration personnelle. Et si certains poètes, moins portés à l'effusion, ont plus de réserve, une attitude plus hautaine, comme Alfred de Vigny

1. Voir *les Montreurs* de Leconte de Lisle.

et Leconte de Lisle, s'ils donnent à leur émotion une forme symbolique, leur impersonnalité est loin d'être de l'impassibilité. Pascal dit : « Le moi est haïssable », et il ajoute : « Vous, Miton, le couvrez, vous ne l'ôtez pas pour cela [1] ». Ils couvrent leur moi, ils ne l'ôtent pas. Il en est de leur pudeur littéraire comme de la pudeur physique : le vêtement trahit le corps en le cachant.

En somme, que les poètes résument en eux l'humanité ou qu'ils se fondent en elle, que l'expression chez eux soit plus personnelle ou plus impersonnelle, peu importe : au fond, c'est toujours l'humanité à laquelle ils s'identifient et qu'ils expriment. Les grands romantiques regardent en eux, mais en eux se réfléchit le monde. Leur moi n'est pas haïssable, parce qu'il n'est pas égoïste. Ils sont la voix de l'humanité. « Si je pardonne aux poètes, si je leur demande même de me parler d'eux, c'est qu'en me parlant d'eux, s'ils en parlent bien, ils me parlent de moi [2]. » Et ainsi, nous révélant à nous-mêmes, ils ne sont pas plus stériles qu'ils ne sont égoïstes : « On perd son temps à compter les battements de son cœur, on ne le perd pas à en écouter vibrer l'écho dans la suite infinie des cœurs étrangers [3] »

1. *Pensées*, article VI, 20.
2. A. Dumas fils.
3. Ed. Rod, *les Trois Cœurs*, Préf., p. 21.

III

L'écrivain peut, quand il produit, être personnel et humain. Lui aussi, le critique peut, quand il apprécie, être original et impersonnel.

Le critique de valeur est original : comme l'écrivain, il a un tempérament, une imagination, une sensibilité et des idées qui lui sont propres. Il cherche dans l'œuvre qu'il apprécie ce qui répond à ses préoccupations favorites ; ou plutôt il s'y cherche, et, quand il s'y trouve, il s'y complaît. Et ce qu'il loue, c'est surtout l'expression de son moi.

Mais précisément, pour que le critique se retrouve en les œuvres diverses, il faut qu'il néglige les différences par où s'opposent les individualités, il faut qu'il pénètre en lui jusqu'à cette couche profonde d'humanité commune où auteur et lecteurs se rencontrent et, dans une certaine mesure, s'identifient, il faut qu'il soit impersonnel.

Je crois même que le critique doit être plus impersonnel que l'auteur. Car enfin, si celui-ci a pour fonction d'exprimer des sentiments humains, il leur donne nécessairement une forme personnelle. Or le critique, lui, a pour devoir de comprendre et de goûter cette forme, même si elle lui est antipathique, d'oublier ses préférences et les particularités de sa

nature, d'entrer dans l'âme de l'écrivain, de traverser la surface, l'enveloppe parfois étrange de cette âme pour pénétrer et s'identifier à ce qu'elle a d'humain, et juger la valeur de l'œuvre qui exprime cette humanité. Et cette sympathie intellectuelle, il en est capable, s'il tient son esprit large ouvert à toutes les formes de la beauté, s'il est assez intelligent pour être modeste, s'il comprend qu'il serait présomptueux autant que sot d'imposer une règle étroite, règle qui n'est souvent qu'une préférence personnelle érigée en principe, à des œuvres de temps et de pays différents.

Est-ce à dire que le critique doive n'être plus lui, qu'il doive se résoudre et comme se perdre en un fantôme d'humanité abstraite et vague? Bien au contraire : il faut que le critique, non pas se dépouille de sa personnalité, mais l'élargisse pour l'emplir d'humanité. Devenir impersonnel, pour lui, c'est se défaire des particularités accidentelles de sa nature, se libérer de l'humiliant servage de la mode, afin de comprendre, dans des natures différentes, ce qu'elles ont de commun avec la sienne. A cela doit l'aider la tradition : loin qu'elle l'empêche de goûter les beautés d'une œuvre originale, elle augmente l'humanité en lui par le culte de ses plus éloquents interprètes; elle le rend apte à comprendre les contemporains qui, avec des préoccupations, une tournure d'esprit et une forme personnelles, savent à

leur tour donner aux sentiments de tous une expression nouvelle, mais belle aussi. L'humanité littérairement transmise prend en lui conscience d'elle-même sous l'action suggestive de l'œuvre originale. C'est elle, toujours elle, qui parle dans cette œuvre. Le langage a changé, avec la société et l'auteur ; le fond reste le même, toujours capable de nous intéresser, parce qu'il est nôtre, parce qu'il est nous.

Comme la conscience morale, subjective et personnelle, devient, par la science morale, objective et impersonnelle, ainsi le goût individuel peut acquérir une largeur et une valeur humaines. Le vrai critique, sans cesser d'être lui-même, se place, au moins par l'imagination et pour un instant, à ce centre de vie morale où l'individu se confond avec l'humanité.

Dès lors, la conclusion s'impose.

Puisque tous deux, auteur et critique, en même temps que personnels, sont humains, tous deux ont, en cette humanité, un élément commun où ils se rencontrent. Le critique peut, ayant en lui l'humanité, la sentir exprimée dans l'œuvre littéraire, mesurer la beauté de cette œuvre à sa valeur expressive, ériger en règles, humaines et partant générales, les conditions normales de l'expression esthétique. Il peut « disputer des goûts avec fondement ». La critique dogmatique est possible.

CHAPITRE V

POSSIBILITÉ DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (FIN) : CONCILIATION DE LA CRITIQUE FRANÇAISE ET DE LA CRITIQUE « HUMAINE »

I. Actualité de la question. — II. Objections contre la possibilité d'une critique « humaine ». — III. Réponse : universalité de l'esprit français. — IV. Causes ethnographiques et littéraires de l'universalité de l'esprit français. — V. Conséquence de cette universalité : la critique littéraire peut être française et humaine. — VI. Conclusion : possibilité de la critique dogmatique.

Contre la possibilité d'une critique humainement dogmatique, toute objection n'est pas désarmée. A supposer, peut-on dire, que le critique se « dépersonnalise » assez pour comprendre des œuvres diverses, mais conformes au génie français, il ne saurait, sortant de son pays comme de son moi, se « dénationaliser » au point de vivre par la pensée des états d'âme contraires à ce génie, des états d'âme pour lui étrangers et étranges : il ne saurait par suite en juger vraiment l'expression.

La question se pose donc : un critique né en

France, nourri de la littérature classique française, peut-il égaler son âme à celle de l'humanité et, avec sa tournure d'esprit particulièrement française, comprendre, goûter, apprécier à leur juste valeur des œuvres écrites dans un esprit tout autre? Peut-il faire de la critique vraiment humaine?

I

Cette question s'impose en tout temps, mais aujourd'hui surtout : dans l'incertitude et l'anarchie de la pensée actuelle, il me semble qu'un courant se dessine, qui prend tous les jours plus d'ampleur et de force : beaucoup paraissent s'éloigner du scepticisme et de l'individualisme, tendre à l'affirmation et à l'action qui solidarisent, non seulement les individus, mais les nations. L'art est moins protectionniste. Wagner est goûté en France, l'Italien d'Annunzio subit et reflète l'influence des littératures septentrionales. N'y a-t-il pas là, pour l'avenir de notre critique, comme une indication? Ne doit-elle pas s'efforcer d'être plus qu'individuelle, plus que nationale, mais européenne, c'est-à-dire humaine? Le peut-elle? Si oui, comment? Au XVIe siècle, la critique humaniste s'inspira des œuvres antiques dont la beauté, à ce seul signe qu'elle n'avait pas vieilli, devait être considérée comme éternellement, comme

essentiellement humaine. Ne pouvons-nous, puisqu'il n'y a pas de progrès sans renouvellement, continuer ce mouvement humaniste, nous Français qui avons, dit M. Jules Lemaître, « l'âme cosmopolite », et, sans renoncer aux éléments assimilés ni au génie national, lequel est en grande partie latin, dégager et faire nôtre ce que des œuvres européennes, sous une forme étrangère, ont d'humain et d'assimilable? Ne pouvons-nous continuer ce mouvement humaniste, auquel nous devons ce que nous sommes, en vertu de son principe même, à savoir que, s'il faut être soi-même et de son temps et de son pays, il ne faut être soi-même qu'après s'être enrichi par autrui, qu'après avoir dépassé les frontières de son pays et de son temps? Ne peut-on, transportant ainsi dans l'appréciation des œuvres littéraires cette « religion de l'humanité » qui semble unir de plus en plus les esprits et les cœurs, mettre son moi dans la critique, mais un moi qui cesse d'être haïssable en cessant d'être égoïste, et créer une critique personnellement, françaisement, mais largement humaine?

II

Je résume d'abord les attaques que d'excellents esprits dirigent contre cette conception humaine, contre ce « cosmopolitisme » de la littérature et de la critique françaises.

Qu'est-ce que l'humanité? Un mot. Il y a, dit Joseph de Maistre, des Français, des Italiens, des Russes; des « hommes », non. A vouloir, « citoyen du monde » plus que de son pays, s'identifier à l'humanité, à poursuivre ce fantôme insaisissable d'une abstraction irréelle, le critique risque de n'être plus lui-même, il risque de n'être plus rien. — Et puis, s'il s'agit d'états d'âme humains et communs à tous, d'états d'âme que nous possédons, nous Français, pourquoi en chercher l'expression dans des littératures allemande ou norwégienne? Est-ce pour le plaisir de nous retrouver chez les autres? Notre curiosité peut en être piquée et satisfaite, notre littérature n'en saurait être enrichie. — Ou bien y a-t-il avantage à nous assimiler cette expression précisément parce qu'elle est nouvelle et ajoute à notre vieux fonds littéraire? Beaucoup, convaincus, avec raison d'ailleurs, que le Français doit rester lui-même, fidèle au génie de sa patrie, redoutent les généreux excès de notre hospitalité littéraire. Ce qu'une littérature étrangère a de national, disent-ils, c'est précisément ce qui n'appartient qu'à elle, ce qui est incommunicable, ce que nous ne saurions sans danger essayer de faire nôtre. Un organisme ne peut se nourrir que d'aliments qui lui soient appropriés : on ne donne pas d'avoine à un lion, ni de viande à un cheval. Le génie français risque de perdre ses qualités essentielles, et sans rien gagner au change, à

vouloir s'assimiler des littératures et des états d'âme contraires à sa nature. Déjà, remarque avec inquiétude M. Jules Lemaître, « nos jeunes gens sont moins sensibles à la belle forme latine, moins choqués de l'absence de cette forme chez les étrangers ». — D'autres, plus rassurés, comptent sur le clair bon sens français pour faire justice de l'exotisme à la mode : la septentriomanie passera, disent-ils, comme l'italiomanie, l'hispanomanie, l'anglomanie et autres manies. La curiosité s'y distrait un instant, les malins l'exploitent comme un moyen de se poser, tandis que les bons « snobs » admirent, d'autant plus qu'ils comprennent moins : engouement tyrannique, mais superficiel et éphémère. Les grands écrivains sont ceux qui résistent à cette tyrannie de la mode, fidèles au génie profond de leur race, Boileau et ses amis. C'est de ceux-là que le critique, comme l'écrivain, doit s'inspirer.

III

Comme toujours, il y a du vrai dans ces objections. Le critique, pas plus que l'auteur, ne doit se « dénationaliser ». Il faut être de son temps et de son pays, de son pays surtout. Nous devons nous conformer au génie français. — Mais qu'est-ce, au juste, que le génie français? Par quelle qualité domi-

nante, par quel caractère propre se définit-il? Par l'esprit gaulois? Et Bossuet? — Par la mesure? Et Hugo? Le génie français a produit la *Chanson de Roland* et Molière, Rabelais et Lamartine, Boïeldieu et Berlioz, Meissonier et Puvis de Chavannes.... Et puis, quel esprit français veut-on dire? Celui qui régna avant la Renaissance? Il n'a pas laissé d'œuvre classique. Celui de la Renaissance? Mais, s'il consista à proscrire comme barbares toutes les productions artistiques de la vieille France, il est singulièrement français. Et lui-même, depuis Rousseau et le cosmopolitisme à base septentrionale, n'est-il pas en décadence? En somme, on ne peut définir l'esprit français qu'en le disant indéfinissable.

Je le sais, Nisard et ses fidèles distinguent et excluent. Pour eux, dans le domaine de la littérature, l'idéal français est réalisé par les seuls classiques du XVIIe siècle. — Mais sans chercher dans Corneille un romantisme imaginaire ou tout au moins exagéré, je ne vois pas trop comment Pascal, par exemple, avec sa rêverie douloureuse et son angoisse de l'infini, rentre dans l'idéal de Boileau. Et puis, comment exclure, sous prétexte que la formule Nisard est trop étroite pour les comprendre, comment exclure Lamartine et Hugo? M. Faguet l'a montré : l'écrivain classique, s'il est de son pays, s'il représente une des qualités de ce pays élevée à une hauteur inaccoutumée, est aussi, « dans son

genre, un héros de l'humanité, un de ces hommes où l'humanité se reconnaît elle-même portée à un plus haut degré de puissance, d'énergie et de perfection [1] ». A ce titre, Lamartine et Hugo sont des classiques, étant Français et humains, sans rentrer dans l'étroite formule de Boileau et Nisard.

Si l'esprit français est indéfinissable, je n'y vois qu'une raison : son universalité. Et j'entends par là non l'impossibilité pour lui d'être lui-même ou l'aptitude à s'aliéner d'avec lui pour s'identifier totalement à des esprits différents et se perdre, s'oublier en eux, — mais bien le pouvoir de tout comprendre, sinon de tout être, le pouvoir de tout refléter, de tout goûter. Il n'y a pas plus d'esprit absolument universel qu'il n'y a, qu'il ne peut y avoir de langue vraiment universelle : chaque milieu marque de son empreinte la collectivité qui y vit; et celle-ci n'y vit qu'en s'y adaptant; chaque race, chaque suite de générations informe à son image l'individu qui en résulte et celui-ci ne développe sa personnalité qu'en s'y appuyant. — Mais, cette réserve faite ou plutôt cette idée précisée, il reste vrai que, si l'esprit français est toujours lui-même et ne peut jamais être l'esprit anglais ou allemand, il a cependant à un très haut degré le pouvoir de s'assimiler

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1894. Sur l'alexandrinisme, p. 149.

les éléments étrangers, de les transformer selon sa nature propre. L'Anglais reste toujours lui, et rien que lui, cela d'ailleurs lui suffit; le Français est lui, mais autre aussi. N'y a-t-il pas chez le Russe cette largeur de sympathie, cette souplesse d'adaptation? Et ce commun pouvoir de comprendre et d'aimer toute l'humanité, ce don d'humanité universelle, n'est-il pas, sous les différences ethnographiques et historiques, une cause et un terrain de rapprochement entre les deux nations amies?

IV

Comment expliquer l'universalité de l'esprit français? Je l'ai déjà dit, par les origines mêmes de la France : Celtes, Latins et Francs ont concouru à la formation de notre patrie. Dans quelle mesure, c'est ce qu'il est difficile de dire. Mais il est aisé de constater que nous ne sommes ni un groupe germanique, ni un groupe latin, parce que nous sommes les deux, ou plutôt parce que, avant tout, nous sommes foncièrement Celtes; ni Nord, ni Midi, mais à la rencontre des deux, capables d'être la synthèse des deux, c'est-à-dire, et indirectement, capables de tout comprendre. Le Celte subsiste en France, comme ailleurs, sous la longue suite des éléments étrangers qu'il s'est assimilés et qu'il a transformés

à son image; il relie entre eux, parce qu'il est en eux, des hommes aussi différents que Pascal, Rousseau, Chateaubriand; il est apte à la rêverie inquiète et à la vigueur logique, au romantisme mélancolique et au classicisme rationnel, à la sentimentalité septentrionale et à la clarté latine : il est apte à toutes les formes de la beauté littéraire [1].

Aux influences ethnographiques s'ajoutent les influences littéraires. Et celles-ci sont, dans une large mesure, sociales. Je dis dans une large mesure; car si les écrivains de génie ont pour caractère propre de différer de leurs contemporains en les dépassant, ils les dépassent en portant à un plus haut degré une qualité commune ou en exprimant dans une forme supérieure des idées et des sentiments qui sont à tous; ils les dépassent, mais ils s'y appuient, ils s'en aident, ils les reflètent. A plus forte raison les écrivains de simple talent. Et puis il faut considérer, outre l'écrivain, le lecteur. Les œuvres littéraires s'adressent, je le sais, à une élite; mais, par cette élite, elles vont, se réfractant, dans la masse populaire qu'elles pénètrent peu à peu, centres d'ondulations de plus en plus larges. Expressions d'une âme nationale, elles envahissent, grâce à ce qu'elles ont d'humain et par suite de commun, une autre âme nationale qui, sans cesser d'être elle-

1. Voir *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1895, art. de M. de Vogüé.

même, s'assimile partiellement les idées et les sentiments qui lui sont ainsi apportés et s'en modifie peu à peu. Elles sont sociales par leur origine et leur aboutissement, par leurs causes et par leurs effets. Les écrivains sont, à travers les nations diverses, des agents d'influences diversement, mais toujours humaines.

Si l'influence littéraire est, dans une aussi large mesure, une influence sociale, l'on peut dire que l'esprit français résulte de l'action des écrivains, comme de l'action des races. Ethnographiquement, il est la synthèse d'éléments fort divers, septentrionaux et méridionaux, et, par ce fait, capable de tout comprendre, de tout goûter, de s'assimiler ce qu'ont de communément humain les peuples les plus différents. L'histoire de notre littérature explique à nouveau ce don d'universalité. L'assimilation des œuvres vient parfaire la synthèse des races; l'action des écrits complète celle des hommes.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de notre littérature pour constater la diversité des éléments que, dès l'origine, l'esprit français s'est assimilés, auxquels il a donné une forme nationale. Certains ont pu penser que notre vieille littérature, celle qui précéda la Renaissance, fut indigène, spontanée, exclusivement française; à ce titre, ils lui vouent une piété filiale, et ils gémissent « sur la Renaissance qui a troublé par un afflux étranger la

pure source du génie français [1] ». M. G. Paris leur enlève cette illusion : « Dès les plus anciens temps, dit-il, ce génie, d'ailleurs si composite lui-même, a subi des influences étrangères et adopté des éléments étrangers.... Le genre le plus familier, le plus national en apparence, et certainement, dans sa forme et son exécution, le plus français du moyen âge, le genre des fabliaux a ses racines premières bien loin du temps et du lieu où il a fleuri, il nous est venu de l'Asie, de l'Inde probablement, en passant d'ordinaire par Byzance. » D'ailleurs, le fonds littéraire du haut moyen âge n'a-t-il pas été commun à la Germanie et à la France?

Avec la Renaissance, la littérature est encore plus internationale. Comme autrefois Horace, les écrivains d'alors « renient l'héritage de leurs pères » et « font infidélité à la patrie » ; ils admirent trop l'antiquité pour la dominer et, tout en s'en inspirant, être eux-mêmes. Puis viennent s'y ajouter l'influence de l'Italie et celle de l'Espagne. Et cependant, le génie français se dégage, lumineux et puissant, de toutes ces influences et les soumet à sa nature propre. La littérature du XVIIe siècle est surtout l'expression de la raison impersonnelle. Mais alors, et pour ce motif même, n'a-t-elle pas une valeur universellement humaine? Par l'imagination et la sensibilité,

1. Gaston Paris, Préface de *Leçons et lectures sur la poésie du moyen âge.*

plus que par la raison, les nations et les individus diffèrent; car ces facultés sont plus étroitement liées aux conditions organiques, par suite aux conditions physiques d'existence. Or les grands écrivains du XVIIe siècle ont francisé surtout ce qu'a de rationnel l'antiquité gréco-latine. Par là ils sont universellement humains, et c'est ce qu'a de vrai la théorie classique.

Cependant, si la raison est dans toutes les âmes, elle n'est pas toute l'âme, pas plus que le Midi gréco-latin n'est toute l'humanité. Même à la fin de l'admirable XVIIe siècle, La Bruyère a tort de prétendre que tout a été dit, que seule la façon de dire, la forme se renouvelle. Le XVIIe siècle s'était nourri des anciens et de l'idée chrétienne. Si le XVIIIe avait voulu vivre sur le fonds acquis, se nourrir de lui-même, il fût mort de consomption, malgré tout le talent de Voltaire. Et c'est bien ce qu'il commençait de faire, en ses premières années. A part *Turcaret*, *Gil Blas*, *Œdipe*, et quelques sermons de Massillon, qu'a-t-il produit qui eût une vraie valeur, jusqu'en 1720? Une littérature qui se fixe dans l'imitation est une littérature finie; elle vit en se transformant par l'assimilation d'éléments nouveaux. Les classiques avaient été originaux, en s'assimilant l'antiquité gréco-latine. Le XVIIIe siècle, sous peine de mort, devait s'enrichir d'une nouvelle substance.

Il le devait d'autant plus que, encore une fois, si

la littérature classique, en exprimant surtout la raison, exprimait l'essentiel de l'âme, elle n'en traduisait cependant pas tous les aspects, tous les états, toutes les aspirations. Par exemple, préoccupée surtout des intérêts ou des devoirs sociaux, elle semblait ignorer les rêveries du moi en face de la vie infinie des choses. L'esprit français s'y révélait sous une forme sublime, mais non la seule. Il fallait que vînt de l'étranger le progrès par renouvellement.

Ce ne fut pas sans protestations. Comme aujourd'hui, l'exotisme arrache alors des gémissements aux fanatiques de la tradition classique. Jean-Baptiste Rousseau déplore « ce malheureux esprit anglais qui s'est glissé parmi nous depuis vingt ans ». « La saine antiquité, clame Fréron, n'est plus consultée; à peine connaît-on de nom les plus beaux génies d'Athènes et de Rome. » Voltaire, ouvrier trop heureux du rapprochement, veut en vain réagir; il en appelle au patriotisme (lui, Voltaire) et s'oublie (ce qui étonne) jusqu'à injurier les monstres, les barbares d'outre-Manche. Comme aujourd'hui, la septentriomanie mène au cosmopolitisme littéraire : « On ne saurait croire, dit Marivaux, le plaisir qu'un Français prend à dédaigner nos meilleurs ouvrages et à leur préférer les fariboles venues de loin.... Quand il met les étrangers au-dessus de son pays, Monsieur n'est plus du pays au moins, c'est l'homme

de toute nation[1]. » Comme aujourd'hui enfin, « le public laisse dire les guides patentés, il va où son instinct le porte. Des besoins de sentiment ont grandi, auxquels ne répond plus la littérature desséchée des encyclopédistes; des sources ont jailli, qui contentent ces besoins; le public s'y désaltère, il se soucie peu de savoir si elles sont étrangères ou nationales[2] ». Avec Muralt, Prévost et Voltaire, le rapprochement littéraire est possible entre l'Angleterre et la France. Par le génie de Rousseau, il devient un fait. Rousseau avait tout ce qu'il fallait pour que le mélange devînt une combinaison : il était d'origine française; or les Allemands ont, paraît-il, remarqué que Rousseau était Celte par le sentiment, la tendance oratoire et la nature individualiste; il était Suisse, de cet admirable pays qui, s'il est profondément patriote, est cependant plus que tout autre, par sa position, ses relations et l'absence de langue nationale, prédisposé et apte au cosmopolitisme littéraire; il était Genevois, comme, plus tard, Mme de Staël; or « il y a, disait Doudan, quelque chose d'anglais dans la nature genevoise ». A Paris, il avait fréquenté les anglomanes, lu les Anglais, il s'inspirait de Richardson. Ni classique, ni Parisien, ni homme de salon à la façon de Voltaire, mais à la fois latin par la logique oratoire et septentrional par

1. Marivaux, *l'Indigent philosophe*, 5e feuille, 1728.
2. De Vogüé, *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1895, p. 682.

le sentiment, il était bien le trait d'union nécessaire, l'écrivain qu'il fallait pour infuser la sève du Nord dans le vieux sang gaulois; surtout il avait le génie créateur qui fait accepter, qui rend définitifs les progrès possibles[1].

Grâce à lui, l'esprit français s'est enrichi d'une forme nouvelle : le romantisme s'est, non pas substitué, mais ajouté au classicisme. Rien n'a été perdu des richesses passées. Et qui oserait dire qu'il n'y a pas quelque chose de plus, de par le romantisme, dans l'âme et la littérature françaises? — Cependant, même au commencement de notre siècle, que de protestations contre cette invasion de l'influence septentrionale! Le préfet de police, duc de Rovigo, prétendait ne pas tolérer l'*Allemagne* de Mme de Staël sous prétexte que nous n'avions pas besoin de chercher nos modèles à l'étranger. Et, ceci est mieux, l'éditeur Didot disait à Lamartine lui apportant *les Méditations* : « Renoncez à ces nouveautés, qui dépayseraient le génie français ». Ainsi le fanatisme classique et l'horreur de l'exotisme septentrional auraient rendu impossibles nos merveilleux romantiques.... Mais l'humanité ne retourne jamais vers le passé, malgré la réaction d'un Voltaire. Dans tous les cas, il y a un instructif rapprochement à faire entre le commencement et la fin de ce siècle :

1. Voir l'ouvrage de M. Joseph Texte sur *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire.*

aujourd'hui comme alors, et par les mêmes arguments, certains critiques combattent la « septentriomanie »; car aujourd'hui comme alors, « les Northmans avancent en masses profondes ». Ne devrait-on pas être prudent en songeant que toute opposition fut inutile et que d'ailleurs ce progrès par le renouvellement nous valut Chateaubriand, Lamartine et Hugo? A les gagner, avons-nous perdu Corneille et Racine? Et le génie français, pour s'être enrichi, n'est-il plus le génie français?

D'après M. Larroumet[1], les origines du romantisme sont surtout françaises : sans insister sur les ressemblances qui existent entre certains écrivains du XVIIe siècle, Pascal et Bossuet par exemple, et les lyriques du XIXe, il voit dans le romantisme la continuation de la tradition nationale, la suite naturelle de ce qu'ont commencé le XVIIIe siècle et surtout Rousseau. « Si, dit-il, la France du XIXe siècle eût vécu, comme celle du XVIIe, dans l'ignorance de l'étranger, le romantisme n'en aurait pas moins suivi dans notre pays la même loi de naissance et de développement[2]. » C'est très vrai, mais à compléter : oui, à l'époque où apparut le romantisme, la réaction contre le classicisme datait de plus d'un demi-siècle et elle se produisait

1. Voir Larroumet, *Études de littérature et d'art*. Art. sur « les origines françaises du romantisme ».
2. P. 122.

en France; mais sous l'influence de qui, en matière de théâtre, sinon de Shakespeare? Oui, le romantisme a eu pour promoteurs J.-J. Rousseau, Mme de Staël et Chateaubriand, et ils ont écrit en français; mais, outre que les deux premiers étaient Suisses, tous les trois ont agi sous l'influence littéraire des étrangers, Anglais et Allemands, en sorte que les causes françaises du romantisme sont des effets, et des effets de l'exotisme septentrional. Comment le développement national de la tradition nationale aurait-il suffi à produire le XIXe siècle littéraire? Ce n'est assurément pas de la littérature gauloise que s'inspirait Lamartine. D'autre part, si le romantisme a consisté tout d'abord et essentiellement à faire le contraire de ce qu'avaient fait les classiques, à subordonner la raison à l'imagination et à la sensibilité, la tradition à l'individu, la discipline impersonnelle à l'expansion du moi, ce n'est pas en continuant la littérature classique qu'il y est arrivé, ce n'est pas en se conformant à l'esprit classique qu'il en a causé la défaite. Si Lamartine, Hugo, Musset n'ont pas eu à s'inspirer des étrangers, c'est que Rousseau, Mme de Staël, Chateaubriand les en dispensaient, et ils les en dispensaient parce qu'ils l'avaient fait à leur place, parce qu'ils avaient importé l'exotisme anglo-allemand dans la littérature française. A la couche d'antiquité gréco-latine s'est donc superposée une couche septentrionale; l'esprit

et la littérature de la France sont donc bien l'harmonieuse synthèse des éléments les plus divers, le produit et l'image de l'humanité tout entière.

D'ailleurs, si la France a subi des influences, elle en a exercé; elle a reçu, mais elle a donné; et cela depuis longtemps : les Normands, en conquérant l'Angleterre, y ont apporté quelque chose de l'esprit français; au XIIe siècle, notre poésie a pénétré partout, jusqu'en Norwège; on sait combien les étrangers se sont inspirés de notre littérature classique, et quelle action européenne exercent nos modernes romanciers. Notons enfin que cette littérature française, où les étrangers ont puisé, avait une base d'humanisme gréco-latin, de sorte que l'antiquité reste une source première, et l'humanité qu'elle a exprimée, un terrain commun.

Il y a donc eu réciprocité d'influences. Et il en devait être ainsi. La France ne pouvait agir sur les étrangers qu'après s'être faite un peu à leur image; elle ne pouvait exporter qu'après avoir importé. Et cette mutualité elle-même supposait un fonds commun, l'humanité.

Ces influences sont, quoi qu'on dise, plus que des modes, des engouements, des admirations : elles constituent une vraie pénétration, sociale et littéraire, des âmes européennes. A imiter une œuvre qu'on admire, on se l'assimile partiellement. L'imitation de l'étranger féconde une littérature natio-

nale, en lui fournissant un élément nouveau. La Renaissance du XVIe siècle a valu au XVIIe une matière, un point de départ et une initiation.

Ainsi, des origines jusqu'à nos jours, la littérature française s'est faite en s'assimilant ce qu'avaient d'humain les littératures les plus diverses, antiques et modernes, païennes et chrétiennes, méridionales et septentrionales. Et nous pouvons nous expliquer, par sa nature première, par le mélange des races, mais surtout par la pénétration littéraire et sociale des influences européennes, que l'esprit français ait le don d'universalité.

V

N'y a-t-il pas, dans l'histoire de ces influences, une réponse aux objections de ceux qui estiment que la critique ne saurait, pas plus que la création littéraire, être à la fois française et humaine?

Je rappelle ces objections.

L'on prétend que certains états d'âme, propres aux étrangers, ne peuvent pas plus s'acclimater chez nous que ne peuvent pousser des palmiers au grand air de la Sibérie? — A cela je réponds : ce que l'esprit français a la prétention et le pouvoir de s'assimiler, ce n'est pas l'élément national, différentiel, incommunicable, d'une littérature et d'une

société étrangères, mais ce qu'elles ont d'humain et par suite de commun. Et la preuve très simple que cette assimilation était possible, c'est qu'elle s'est faite.

Alors, demande-t-on, s'il s'agit d'états d'âme que déjà nous possédions, pourquoi en chercher hors de France l'expression? — Oui, dirai-je, ils sont en nous, mais non toujours avec la même intensité que dans les âmes et les littératures étrangères. A en lire l'expression dans des œuvres qui en sont plus particulièrement pénétrées, nous en prenons une plus vive conscience. Nous les possédions en germe : ils se réalisent, se complètent, se parfont en nous. L'imagination et la sensibilité romantiques existaient dans l'âme française à l'époque des classiques; au temps de Pascal, de La Fontaine, de Bossuet, on avait le sentiment du moi, et le sentiment de la nature, et le sentiment religieux : Rousseau et les littératures septentrionales ont contribué à leur donner une forme et une force nouvelles; le germe s'est développé.

Mais cette importation de formes nouvelles inquiète les protectionnistes de la littérature; ils aiment mieux s'exposer à la consomption qu'à l'indigestion : un organisme, disent-ils, ne doit se nourrir que d'aliments appropriés à sa nature. — Assurément, il faut rester soi-même et de son pays, mais pour élargir l'âme nationale et la rendre tou-

jours plus humaine; il faut avoir une vitalité vigoureuse, mais pour s'assimiler des éléments toujours nouveaux; il faut garder la culture classique, mais la rajeunir au contact de littératures jeunes et spontanées; il faut s'appuyer sur la tradition française, mais pour l'enrichir de tout ce qui se fait de beau, de grand, d'humain. Ainsi a progressé la littérature française, à la fois personnelle et ouverte, identique et changeante, nationale et européenne. Pourquoi la loi de son progrès passé ne serait-elle pas celle de son progrès à venir?

Ainsi l'assimilation de ce qu'ont d'humain les littératures étrangères n'est ni impossible puisqu'elle est réelle, ni inutile puisque sans elle la mort par consomption serait inévitable, ni dangereuse puisque nous lui devons notre littérature et en particulier notre romantisme. Si l'esprit français est universel, c'est que la France s'est ouverte à toutes les influences, a enrichi son âme de toutes les âmes européennes, a transformé suivant sa nature propre ce qu'avaient d'assimilable toutes les littératures. Et cette universalité disparaîtrait du jour où la France, cédant à un chauvinisme inintelligent, s'entourant d'une sorte de muraille de la Chine, prétendrait se suffire à elle-même et cesserait de suivre les transformations de l'univers, d'y répondre, d'en bénéficier dans toute la mesure que comporte son génie.

Ce cosmopolitisme littéraire n'exclut aucunement le patriotisme, l'exemple de la Suisse suffit à le prouver. L'art, sinon l'artiste, n'a pas de patrie. Et puis, le patriotisme consiste à vouloir enrichir son pays de toutes les beautés qu'il ne possède pas. Certains ne peuvent supporter le wagnérisme parce que Wagner a insulté à nos défaites. Et qu'importe l'homme? On peut le mépriser, et admirer son œuvre. On érige des statues à Voltaire, qui insulta Jeanne d'Arc et se vautra aux pieds du vainqueur de Rosbach.... Traitons les denrées de l'esprit comme celles du corps : on boit de la bière de Munich sans être plus Allemand pour cela.

D'ailleurs, dans cette incessante et universelle circulation des idées, sait-on d'où elles viennent, à qui elles appartiennent? La littérature et les arts sont de plus en plus cosmopolites. D'Annunzio, qu'on a pu à certains égards présenter comme le promoteur d'une renaissance latine et qui assurément est un Italien vrai, a subi et reflété l'influence des Français, des Russes, des Allemands et des Anglais. Verdi, si profondément Italien lui aussi, a évolué dans le sens de Wagner, substituant la déclamation lyrique à la mélodie absolue; à un âge déjà avancé, l'auteur du *Trouvère* et de *Rigoletto* a écrit *Aïda*, puis *Otello*. Autrefois, les professionnels de la littérature étaient seuls initiés aux œuvres étrangères. Aujourd'hui, avec ou sans traductions,

tous les Européens se lisent. Par ce libre-échange, un esprit européen, une littérature européenne se sont constitués. Les États-Unis d'Europe sont faits, littérairement, en attendant de l'être politiquement (?). L'internationalisme esthétique continue l'internationalisme économique et scientifique.

Si le cosmopolitisme littéraire envahit l'Europe, on peut dire que, plus que tous autres, nos écrivains sont les vrais cosmopolites. Et ils le sont, comme l'a très bien dit M. Jules Lemaître, non seulement par la clarté de leur génie, mais aussi « par cette large sympathie humaine que nous croyons aujourd'hui découvrir chez les étrangers et qui, pourtant, a toujours été une de nos marques les plus éminentes. Nous aimons aimer ; nous sommes peut-être le seul peuple qui soit porté à préférer les autres à soi. Mais cet enthousiasme même, avec lequel nous avons chéri et célébré l'humanité miséricordieuse du roman russe et du drame norwégien, ne montre-t-il pas que nous la portions en nous et que nous l'avons seulement reconnue [1] ? »

Assurément, je ne nie pas les différences nationales. Mais les oppositions de races sont quantité négligeable : nous sommes plus près des Russes que des Italiens; toute opposition est historique, politique et instable. Et surtout, sous le patriote, il

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1894, p. 870.

y a l'homme, quoi que dise Joseph de Maistre. Comme l'a fait remarquer M. Brunetière, l'honneur du catholicisme est précisément de n'avoir vu dans l'humanité que des hommes [1]. Plus que toute autre, l'âme française est pleine d'humanité : elle a toujours fait effort vers la justice et la fraternité; toujours, rayonnant au delà des frontières, elle a rêvé le bonheur des peuples; toujours elle a aimé, et pensé, sous « forme d'éternité »; à elle surtout l'on peut appliquer la belle et si française parole de Pascal : « Le cœur aime l'être universel naturellement ».

L'esprit français, par sa nature et son éducation, est foncièrement cosmopolite, méridional et septentrional, païen et chrétien, classique et romantique. Synthèse vivante des aspects les plus divers de l'humanité, il est vraiment humain. — Est-ce à dire qu'il en soit ou risque d'en devenir moins Français?

Non, l'histoire de notre passé doit nous rassurer. La France, sous les influences les plus diverses, a su garder son originalité. Les romantiques eux-mêmes, Lamartine et Michelet, par exemple, ne sont pas moins Français, pour ne s'être pas bornés à Athènes et à Rome. Par la langue au moins et par le style, nous imposons aux idées et aux sentiments étrangers notre personnalité propre [2]. Si le

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1895, p. 626.
2. *Revue de Paris*, 15 février 1895. De l'influence des littératures étrangères, par André Hallays.

fonds est humain, la forme est nationale, forme logique, claire et vive. Les métaux viennent de partout, la statue est bien notre œuvre. Les fidèles de l'opéra français redoutent l'influence du wagnérisme. Cette crainte serait fondée si nos compositeurs devaient perdre leur personnalité française pour s'absorber, par une sorte de suicide, dans l'âme allemande, s'ils tentaient de suivre Wagner dans les fastidieuses longueurs de son fatras mythologique, s'ils renonçaient à la mélodie vocale, à la concentration de l'expression dans la ligne de chant, qui est l'essence même de notre art national. Imiter vraiment Wagner, c'est être Français comme il a été Allemand, faire œuvre d'inspiration française, œuvre d'enthousiasme, de gaîté, d'héroïsme, suivant les lois wagnériennes, en utilisant le trésor de nos légendes nationales, en subordonnant à l'expression les arts synthétisés, en renonçant aux vains effets vocaux, en donnant plus de plasticité à la mélodie, en faisant effort vers la vérité des âmes comme la peinture fait effort vers la vérité des corps. Imiter vraiment Wagner, c'est nous assimiler ce qu'il a d'humain, tout en restant Français.

Sans rien perdre de son originalité française, sans se « dénationaliser », le critique, comme l'auteur, peut faire œuvre humaine. L'humanité est en lui, non pas fantôme abstrait, irréel, insaisissable, mais bien vivante, sous une forme française.

Je résume. A ceux qui croient qu'un critique français ne saurait, en même temps que national, être humain, l'on peut répondre : l'esprit français est universel; universel l'ont fait les influences de toutes sortes, septentrionales et méridionales, sociales et littéraires, que la vieille âme celtique a fondues et harmonisées en une synthèse vivante, depuis les origines jusqu'à nos jours. Et cette assimilation, grâce à laquelle, issu partiellement de la pensée européenne, il a pu réagir sur elle, a causé son progrès sans détruire son originalité.

Ainsi, réalisant en lui le meilleur de l'humanité, il peut en goûter toutes les expressions. Nulle forme de la beauté ne lui est étrangère. Le critique français n'a qu'à être Français pour être humain.

VI

Il s'agissait d'établir sur un fondement humain la possibilité de la critique dogmatique. — Après avoir constaté que cette critique fleurit chez les impressionnistes qui s'en défendent, j'ai essayé de montrer : 1° que l'individualité n'est pas tout, que l'individu possède en lui l'humanité, peut la sentir prendre conscience d'elle-même sous l'action suggestive de l'œuvre littéraire, et par suite en juger l'expression; 2° que l'appréciation, comme la créa-

tion littéraire, peut avoir une valeur humaine sans cesser pour cela d'être personnelle et française.

Donc, les objections examinées, je maintiens et formule une dernière fois ma conclusion :

Personnel et Français, mais humain aussi, le critique peut mesurer la beauté d'une œuvre à sa valeur expressive, ériger en règles humaines, et partant, générales, les conditions normales de l'expression esthétique. Il peut « disputer des goûts avec fondement ». La critique dogmatique est possible.

CHAPITRE VI

RÈGLES DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE : L'ÉMOTION ESTHÉTIQUE « HUMANISÉE » PAR LA TRADITION

I. L'émotion esthétique, but de l'art, preuve de beauté, règle maîtresse, à condition qu'elle ait une valeur impersonnelle. — II. Le goût doit être élargi par l'humanité qu'expriment et transmettent les chefs-d'œuvre. — III. Qui établit la tradition. — IV. Utilité de la tradition. — V. Conciliation d'originalité et de tradition : s'inspirer de la tradition, c'est se libérer des limites individuelles et des influences locales. — VI. Par la tradition, l'émotion esthétique acquiert une valeur impersonnelle, l'obligation de la produire devient une règle humainement absolue. — VII. Comparaison de cette règle avec celles de la critique scientifique et de la critique morale.

I

La critique dogmatique est possible. Sur quels principes doit-elle fonder l'appréciation ? — De quelque œuvre qu'il s'agisse, il faut, pour fixer ses règles, savoir sa destination. On ne peut déterminer son idéal et les moyens d'y atteindre, si l'on ignore son but.

Or quelle est la fonction propre de l'œuvre littéraire? Pourquoi écrit-on?

Pour exprimer des idées et des sentiments? Oui. Mais les exprime-t-on pour instruire? Non : la littérature n'est pas la science. Pour moraliser? Non : la littérature n'est pas la morale.

La fonction essentielle de l'art, sa raison d'être, c'est, ce me semble, de créer en nous une vie imaginaire par laquelle notre âme vive indéfiniment, librement, au delà du réel, de ses limites, de ses vulgarités et de ses misères. C'est bien dans ce but que nous allons voir jouer une tragédie de Corneille, que nous lisons une poésie de Lamartine.

Mais pourquoi prolongeons-nous ainsi la réalité par le rêve? Si ce déploiement de vie intérieure était indifférent, on ne s'en donnerait pas la peine. La raison dernière de l'œuvre littéraire, le but dans lequel elle est écrite, c'est l'émotion qu'elle procure.

Et ainsi l'œuvre littéraire est faite pour exprimer l'humanité; elle exprime l'humanité pour que l'âme se continue, en une vie de rêve, au delà de la réalité; elle produit ce progrès intérieur pour que nous en jouissions, pour que nous soyons émus. L'émotion esthétique, voilà le but final de l'œuvre littéraire.

L'émotion esthétique n'est ni le plaisir scientifique de la notion abstraite, ni la joie morale de la vertu.

Ce n'est pas le plaisir de connaître : l'art n'est pas la science, l'émotion que nous demandons à un roman n'est pas celle que peut nous procurer un traité de physiologie. L'art n'est pas davantage la morale. Celle-ci impose à tout homme, cultivé ou non, la réalisation de l'idéal dont il est capable; elle l'oblige à un incessant retour sur lui-même, souvent à une pénible lutte contre son intérêt, contre ses passions. L'art est un divertissement facultatif auquel se livre l'homme cultivé, à ses heures de loisir, quand il lui plaît de dépenser en rêveries agréables l'excédent inemployé de ses forces; et le plaisir qu'il éprouve à vivre par l'imagination au delà de la vie réelle n'est nullement la joie morale que l'homme de bien ressent à faire son devoir, à s'élever, au prix de sacrifices parfois douloureux, vers l'inaccessible perfection.

L'émotion esthétique n'est, en elle-même, ni scientifique ni morale: qu'est-elle? Elle est la jouissance qu'éprouve l'âme à se sentir exprimée et, par cette expression, grandie : l'œuvre vraiment littéraire nous fait sortir de notre solitude intérieure, vivre par l'imagination la vie humaine qu'elle nous représente, goûter la joie indéfinie de cette libre expansion. En exprimant l'humanité qui est en nous, elle lui donne plus vive conscience d'elle-même, elle l'accroît : le sentiment de ce progrès, à la fois imaginaire et réel, c'est l'émotion esthétique.

Si l'œuvre littéraire a pour but de nous émouvoir par une expression de l'humanité qui l'accroisse en nous, elle est belle quand elle atteint son but. L'émotion esthétique, but de l'œuvre littéraire, est le signe et la preuve de sa beauté.

On a donné de la beauté des définitions diverses. Pour les uns, c'est l'unité dans la variété; pour les autres, c'est la grandeur, ou la puissance. Ce sont là, il est vrai, les aspects de certaines œuvres belles. Mais suffisent-ils à constituer la beauté? Même, lui sont-ils nécessaires? Un coucher de soleil ne me représente guère l'unité dans la variété; il y a plus de grandeur et de puissance, au moins matérielles, dans la tour Eiffel que dans le Parthénon ou même Notre-Dame de Paris.

Je ne veux pas aborder l'esthétique pure, essayer une métaphysique du beau. Mais je remarque que si la beauté d'une œuvre, naturelle ou humaine, est réelle en elle-même, alors qu'on ne la goûte pas, et indépendante de notre admiration, cependant c'est en nous qu'elle se manifeste, en nous que dès lors il la faut étudier. N'est-ce pas en nous, d'ailleurs, que nous connaissons toutes choses? Incapables d'atteindre la beauté absolue en elle-même, ne pouvons-nous la saisir dans notre âme, comme la lumière dans l'objet qu'elle colore?

Et alors je ne puis que revenir à ma formule : l'œuvre littéraire est faite pour nous émouvoir en

nous grandissant par l'expression de l'humanité. Si elle nous émeut, j'entends d'une émotion esthétique, qui nous grandisse, elle est belle. Sa beauté consiste dans sa valeur expressive. Sa valeur expressive se mesure à l'émotion esthétique qu'elle nous fait éprouver.

Cette émotion est le but de l'œuvre littéraire, le signe et la preuve de sa beauté. — J'ajoute : l'obligation de la produire, c'est la règle par excellence, celle à laquelle toutes les autres sont subordonnées comme les moyens à leur fin. « Je voudrais bien savoir, dit Molière, si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin »[1]; et Racine : « La principale règle est de plaire et de toucher; toutes les autres règles ne sont faites que pour parvenir à cette première »[2].

Voilà, va-t-on dire, une règle bien relative à la sensibilité personnelle? Si, à la représentation d'une tragédie de Corneille, certains ne sont pas émus, ils ont donc le droit de déclarer qu'elle n'est pas belle? Et l'émotion qu'ils éprouvent à voir jouer quelque mélodrame sensationnel suffit à prouver sa supériorité esthétique? Juger de la valeur d'une œuvre littéraire à l'émotion qu'elle nous procure, n'est-ce pas fonder la critique sur la sensibilité, c'est-à-dire

1. *La Critique de l'École des Femmes.*
2. Préface de *Bérénice.*

sur la faculté la plus individuelle qu'il y ait, n'est-ce pas lui enlever toute autorité, estimer que l'homme est la mesure de toute chose et, dans l'homme, le sentiment, n'est-ce pas retomber à l'impressionnisme?

Il est vrai, l'homme est la mesure de toute chose. Mais, je l'ai montré, il n'y a pas que l'individu dans l'homme, il y a l'humanité. — Assurément, l'émotion est chose personnelle. Mais elle peut acquérir une valeur générale; elle peut, sous une forme propre à celui qui l'éprouve, révéler l'humanité qui est en elle; elle peut être comme le cri de cette humanité. Pour cela, que faut-il? Il faut que la réflexion l'éclaire sur elle-même, que la culture par les « humanités » dégage en elle ce qu'elle a d'humain. Oui, il y a une éducation du goût, comme du bon sens, comme de la conscience.

II

Pour que l'émotion esthétique, en exprimant notre sensibilité, exprime en même temps l'humanité qui est en nous, pour qu'elle soit, sous une forme personnelle, la voix même de cette humanité, pour que le goût, dont elle émane, s'élargisse et acquière une valeur impersonnelle, objective, absolue, nous devons nous aider des autres, nous inspirer de

ceux qui ont été les interprètes les plus vrais et les plus complets de l'âme humaine. D'ailleurs, nous en aider, ce n'est pas renoncer à notre personnalité; bien au contraire, c'est la compléter, en la libérant de particularités qui sont des limites et de partis pris qui sont des ignorances ou des aveuglements; c'est, dégageant l'humanité en elle, la rendre plus apte à goûter avec émotion tout ce qui l'exprime.

A quel signe reconnaître les écrivains qui, par leur expression de l'humanité, sont capables de l'accroître en nous, capables d'élargir notre goût et de donner à notre émotion esthétique une valeur universelle? Je l'ai dit : quand des lecteurs, de tout temps, de tout pays, de toute éducation, s'accordent à admirer des hommes aussi différents que Sophocle, Shakespeare, Corneille, pareil accord n'a qu'une cause qui le puisse expliquer : c'est que ces écrivains ont su exprimer l'humanité qui est en tous de façon à être goûtés de tous, en dépit des diversités et des changements. Un succès que fait la mode passe avec elle. Pour qu'une œuvre survive aux influences dont elle s'est inspirée, il faut bien qu'elle exprime autre chose que ces influences. Voilà, s'il en fut jamais, une preuve de supériorité esthétique. L'épreuve du temps, c'est, en matière d'art, le critérium infaillible. Et alors, quels guides plus sûrs que les interprètes reconnus de l'humanité, quels plus suggestifs éducateurs pourrait prendre nôtre

goût, pour s'élargir et communiquer à l'émotion qu'il inspire une valeur humaine? — Le savant n'a pas la prétention de se suffire; et, sans abdiquer sa liberté d'examen, il va à l'école de ceux qui l'ont précédé; la conscience morale, quand elle est intelligente, c'est-à-dire modeste, considère comme un devoir de se compléter par les grandes âmes que nous révèlent l'histoire, les lettres et la philosophie. Ainsi le goût personnel doit s'enrichir par le commerce des écrivains que la tradition déclare supérieurs, des écrivains dont la supériorité est prouvée par la constance de l'admiration qu'ils inspirent.

Est-ce à dire que le critique doit, malgré les protestations de son goût, déclarer beau, sans examen, ce que la tradition approuve? Assurément non. En matière d'art, comme de moralité, il s'agit moins de compter les suffrages que de les peser. La tradition n'est pas toujours la raison, à preuve les pseudo-classiques, pas plus que la fausse monnaie n'est vraie, pour être répandue.

Mais il y a un traditionisme intelligent, celui qui ne s'enferme pas dans une seule manière littéraire, qui ne croit pas à la nécessité d'un unique et immuable idéal esthétique, qui comprend que si l'homme, en son fond, en son essence, est toujours et partout le même, cependant son humanité prend des formes indéfiniment diverses avec les temps, les lieux, les civilisations, les individualités, que le

devoir du critique est de les accepter toutes avec la même ouverture d'esprit, d'imagination et de cœur, pour en dégager ce qu'elles contiennent, ce qu'elles expriment de vraiment humain, de toujours émouvant et de toujours beau. Et il ne faut pas croire que cet élément humain, général, ne se trouve que chez les écrivains impersonnels, que chez les classiques. Si un écrivain romantique n'exprimait que son moi, ou plutôt si l'expression de son moi n'était pas celle de l'humanité elle-même, il me serait étranger, inintelligible, indifférent. Je ne m'intéresse aux hommes qu'en raison de l'humanité qui est en nous tous. Lamartine et Hugo emploient un génie qui n'appartient qu'à eux à exprimer des sentiments qui sont miens, comme ils sont leurs. — N'est-il pas remarquable que, à mesure que progresse la réalité, progresse la pénétration des êtres et qu'ils sont moins soumis aux lois du nombre et de l'espace? Un domaine matériel reste extérieur au domaine voisin; la pensée, déjà, est commune à ceux qui pensent, elle n'est l'apanage de personne, en la communiquant on ne s'appauvrit ni on ne s'enrichit; l'amour enfin, c'est-à-dire le don de nous-mêmes à autrui, a ceci de particulier que nous nous enrichissons dans la mesure où nous nous donnons. Ainsi par l'art, inférieur à la moralité, mais supérieur à la science, l'écrivain de génie réalise la pénétration des âmes, il vit d'une vie à la fois individuelle et universelle :

il est lui, et il est l'humanité. En le lisant, nous lisons l'humanité qui est en nous comme en lui. Il nous exprime, et, par le déploiement d'activité intérieure que cette expression produit en nous, il nous agrandit.

Et encore une fois, quand je dis que, dans une œuvre littéraire, l'écrivain doit exprimer et le critique rechercher ce qu'elle a d'humain, je ne veux pas parler d'une humanité abstraite, qui ne refléterait aucunement les particularités de son milieu ou de son auteur. Non, ce serait une œuvre froide et morte. L'art diffère de la science précisément parce qu'il fixe l'image concrète et particulière de la vie à un moment et dans un cadre donnés. Mais parce que la lumière se réfracte dans les milieux qu'elle traverse, elle n'en est pas moins la lumière : ainsi de l'humanité.

Cette humanité, le critique la peut trouver dans toutes les œuvres, mais surtout dans les œuvres des grands écrivains, de ceux que la tradition nous présente comme des modèles.

III

Mais qui établit la tradition ? Quelle autorité décrète les modèles? De qui devons-nous nous inspirer alors que nous cherchons à élargir notre goût?

— Le peuple, dit M. Spronck [1], est incompétent. L'art ne relève pas du suffrage universel. Il faut et il y a des écrivains pour tous, sans valeur littéraire, Ponson du Terrail, par exemple; au-dessus, pour quelques-uns, Ponsard, Delpit, Ohnet; au sommet se trouvent, rares, les « artistes littéraires », qui ne plaisent qu'aux délicats, Gautier, Baudelaire, Goncourt, de Lisle, Flaubert, Banville. Les « artistes littéraires » sont faits pour ceux qui, affinés, peuvent goûter l'exceptionnel, en cette fin de siècle subtile et névrosée. Il semble, d'après cette opinion, que les écrivains auraient d'autant plus de valeur que, exprimant des sentiments plus rares, ils auraient des admirateurs moins nombreux.

Qu'en penser? Ne devons-nous nous en rapporter qu'aux « connaisseurs », aux gens du métier, aux critiques? — Les consulter? Oui. Mais ne consulter qu'eux? Non. Parfois ce sont des gens de coterie, qui veulent qu'on écrive pour leur « chapelle », qui pensent qu'ils s'élèvent dans la mesure où ils abaissent les autres, préoccupés surtout de ne pas paraître émus, « pris », de garder intacte et hautaine leur personnalité, d'ailleurs aussi intransigeants dans l'admiration, quand elle est de bon ton, que dans le dénigrement. Pour ne pas parler littérature, voyez Wagner, aussi adulé par certains critiques qu'il a

1. Maurice Spronck, *les Artistes littéraires*.

été honni par d'autres critiques. Son œuvre est parfois sublime : quoique, essentiellement germanique, elle n'ait pas toujours la clarté et la rapidité chères aux Latins, quoique le mythe de l'*Anneau de Niebelung* n'offre qu'un intérêt indirectement humain, quoique sa merveilleuse richesse symphonique nous laisse désirer parfois le charme et l'émotion de la mélodie vocale, on fait bien de l'admirer et j'approuve fort les pèlerinages de Bayreuth. Mais combien ne l'admirent que parce que cela pose!... N'allez pas leur parler de mélodie! Il y a bien des pages charmantes dans Boïeldieu, par exemple; c'est vrai, mais il est mort depuis longtemps, et c'est son excuse.... D'ailleurs, certains compositeurs trouvent leur compte à ce snobisme wagnérien, à cette « wagnéromanie » aussi excessive que la « wagnérophobie » qu'elle remplace : il est plus facile de construire un savant galimatias orchestral que de trouver une simple mélodie qui aille au cœur.

Aussi le jugement de la foule a-t-il été bien des fois plus juste que celui des « connaisseurs ». « La foule n'a pas de personnalité qui résiste à l'artiste. Elle se laisse prendre naïvement, soit; mais c'est le sentiment même de son irresponsabilité, de son impersonnalité, qui donne une certaine valeur à ses enthousiasmes : elle ignore les arrière-pensées, les arrière-fonds de mauvaise humeur et d'égoïsme

intellectuel, les préjugés raisonnés, plus dangereux encore que les autres [1]. »

Cependant la foule manque souvent de la culture, de la compétence nécessaires. Que faire? Entre l'incompétence des ignorants et les coteries des connaisseurs, pour qui devons-nous prendre parti, qui devons-nous consulter? Encore une fois, qui doit créer la tradition? Je crois prudent de répondre : tout le monde. La valeur littéraire d'une œuvre est proportionnelle à la réalité humaine qu'elle exprime et à la forme qu'elle y emploie. La foule — et il ne s'agit évidemment que de la foule un peu cultivée, dont l'esprit est ouvert aux choses de l'art — est émue surtout par les sentiments exprimés; les lettrés, outre qu'ils vont plus avant dans l'analyse de ces sentiments, goûtent mieux le charme de la forme et surtout, s'ils admirent, se rendent mieux compte à eux-mêmes des causes de leur admiration.

La foule a besoin qu'on la guide; les lettrés ont besoin de prendre contact avec des âmes capables d'émotion spontanée, naïve et sincère : sans quoi, sous prétexte de rare et d'exquis, ils pourraient se perdre dans l'artificiel et le morbide, préférer Baudelaire à Lamartine.

Les grands écrivains sont comme les âmes de groupes concentriques de plus en plus larges, de

1. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 49.

milieux sociaux de plus en plus étendus. De leur personnalité supérieure partent comme des ondes vitales qui agissent par sympathie et indéfiniment sur d'autres personnalités. Le rayonnement est d'autant plus étendu que plus puissant est le foyer. Leur expansion résulte de leur puissance et la mesure. Le mouvement d'admiration, parti d'en haut, doit gagner les masses et s'y propager : s'il ne s'y propage pas, c'est faute d'idées et de sentiments, ou faute de puissance dans l'expression. « Le grand art n'est point celui qui se confine dans un petit cercle d'initiés, de gens du métier ou d'amateurs; c'est celui qui exerce son action sur une société entière, qui renferme en soi assez de simplicité et de sincérité pour émouvoir tous les hommes intelligents, et aussi assez de profondeur pour fournir substance aux réflexions d'une élite. Chacun y lit ce qu'il est capable d'y lire, chacun y trouve un sens plus ou moins profond, selon qu'il est capable de pénétrer plus ou moins avant [1]. »

C'est bien là le cas de nos grands écrivains. Voyez le succès de Corneille, de Molière, aux matinées classiques. Le public de ces matinées est cultivé, il est vrai; mais enfin, ce n'est pas un public exclusivement composé de critiques ou de fins lettrés. M. Spronck explique la popularité qu'eurent

1. Fouillée, Introduction à *l'Art au point de vue sociologique*, de Guyau, p. XI.

Lamartine, Hugo, Musset, moins par leur valeur littéraire que par des circonstances étrangères à l'art : cependant, ils survivent à ces circonstances.

L'on objecte que c'est le propre des sentiments rares de n'être éprouvés, par suite compris et goûtés que de quelques-uns. Précisément parce qu'ils sont rares, leur expression littéraire ne peut être universellement admirée, ne peut être populaire. — L'objection est ingénieuse, et cependant ne me convainc pas absolument. D'abord, un état d'âme tellement particulier que l'écrivain seul l'éprouve ne saurait m'intéresser; je ne comprends que ce que je sens; inintelligible, cet état d'âme m'est indifférent. S'agit-il d'un sentiment dont seuls quelques-uns ont conscience? Mais ce sentiment, ou n'a rien d'humain et dans ce cas est incompréhensible et inesthétique, ou bien est humain, et alors il existe chez toutes les âmes un peu cultivées, sans que d'ailleurs toutes le sachent. Dans ce cas, si l'écrivain est habile, il sait, il peut me révéler ce qui est en moi. Le savant ramène le complexe au simple, l'exception à la règle, le désordre à l'ordre, le fait, même tératologique, à la loi. De même, pour être goûté, l'écrivain doit montrer ce qu'il y a de naturel et d'humain en des sentiments de complexité et d'apparence exceptionnelles. De la sorte, il éveille en moi, en tous, la conscience d'états d'âme qui s'y trouvent, réels quoique cachés. Les sentiments les

plus éloignés des nôtres ont cependant avec notre nature des analogies qui nous les font comprendre, si l'écrivain nous y aide, si l'écrivain sait son métier. Dans *Phèdre*, par exemple, Racine exprime une passion qui n'a rien de simple ni de banal, avec autant de clarté que de hardiesse et de décence; et il n'est pas nécessaire d'être un très fin lettré pour le comprendre : voilà le véritable « artiste littéraire ».

En somme, à la question : « Qui doit créer la tradition? » je réponds de nouveau : tout le monde, la masse cultivée et les critiques. Ces deux éléments ne doivent pas être séparés, pas plus que, dans l'organisme individuel, les centres inférieurs et le cerveau, pas plus que, dans l'organisme social, la foule et les chefs. Les grands écrivains plaisent aux lettrés, et à tous. C'est une marque et une preuve suffisantes de leur valeur. C'est assez pour que nous les érigions en modèles.

IV

Mais, dit-on, à quoi sert-il d'affirmer que les œuvres belles sont celles qui ont subi victorieusement l'épreuve du temps? N'est-ce pas « enfoncer une porte ouverte » que de déclarer Racine supérieur à Pradon? La tradition est un critérium infaillible

quand je n'en ai pas besoin; elle m'est parfaitement inutile quand il s'agit de savoir si je dois préférer Balzac ou G. Sand, Bourget ou P. Loti. « N'établir d'autre critérium que celui de la tradition, c'est avoir d'autant plus de force que cette tradition est plus constante et générale, mais c'est, par suite, en avoir d'autant moins qu'elle laisse plus de part aux divergences personnelles; c'est être très fort, mais quand vos jugements ne risquent pas d'être contestés; c'est être très fort dans les questions sur lesquelles il y a un accord à peu près unanime, c'est l'être d'autant moins qu'il s'agit de cas plus discutables, et, par suite, qu'on aurait plus besoin de l'être [1]. » En d'autres termes, le traditionisme excelle à me révéler les gloires consacrées par le temps; mais il ne m'est d'aucun usage quand je voudrais les hiérarchiser et surtout dès que je lui demande de m'éclairer sur les contemporains.

Est-ce tout à fait vrai? — D'abord, quand il s'agit des grands artistes, est-il nécessaire de donner des prix et des accessits, de savoir qui l'emporte, de Michel-Ange ou de Raphaël, de Corneille ou de Racine, de Beethoven ou de Mozart, de V. Hugo ou de Lamartine? Je ne le crois pas. On les admire, sans les mesurer. Le critique intelligent sait goûter des beautés diverses, et s'il a un secret penchant

1. Pellissier, *Essais de littérature contemporaine*, p. 364.

pour Racine, par exemple, cette sympathie, née sans doute de quelque conformité de nature, ne l'empêche pas d'admirer Corneille. — Quant aux contemporains, les anciens nous servent à les juger : non pas assurément qu'il y ait dans Homère des raisons de préférer Bourget à Loti ou Loti à Bourget; mais la culture du goût par les chefs-d'œuvre lui donne largeur, pénétration et rectitude; il peut dès lors discerner dans les œuvres contemporaines ce qu'elles ont d'humain et par suite d'éternel. Et pour le prouver, un exemple me suffit : Boileau qui, sans autre guide que son bon goût éclairé par la tradition, sut dominer les modes littéraires de son temps d'assez haut pour condamner ce qu'elles avaient de caduc, l'emphase, la préciosité, le burlesque, pour affermir Molière et Racine dans la bonne voie et porter sur ses illustres amis des jugements qui sont restés et resteront.

Soit. Mais si le goût individuel doit être éclairé, complété par la tradition, il est donc nécessaire d'apprendre le latin et le grec? Et ceux qui n'ont pas eu le bonheur de traduire Homère et Virgile, nombre de lecteurs et surtout de lectrices, n'ont pas voix au chapitre en matière de critique littéraire? — Sans méconnaître ce qu'a de précieux la traduction des Grecs et des Romains, j'estime qu'il n'en faut pas exagérer l'utilité, que le goût peut trouver des modèles ailleurs qu'à Athènes ou qu'à Rome, que la

France en fournit d'aussi beaux, d'aussi capables d'assurer la culture harmonieuse de l'esprit : la littérature française n'a plus besoin, comme au XVIe siècle, d'aller à l'école des anciens : elle a fini ses classes. Nos écrivains égalent les Grecs et les Latins par la beauté de l'expression; ils les surpassent, grâce au christianisme, par la délicatesse et par la profondeur de l'idée et du sentiment. Précisément parce qu'ils s'en sont imprégnés, ils nous dispensent d'y recourir.

V

Une dernière objection est possible : comment l'écrivain peut-il concilier avec le respect de la tradition et l'asservissement à un passé qui ne saurait revivre, son originalité personnelle, c'est-à-dire son pouvoir de créer une forme nouvelle de l'art, de créer la forme de l'avenir? Dans le domaine esthétique, il y a ceux qui rompent avec la tradition, ce sont les hommes de valeur; et il y a les autres.... Tout novateur fait scandale : Wagner fut conspué avant d'être adoré. Prendre la tradition pour arbitre, c'est condamner Hugo au nom de Luce de Lancival. — Singulière règle, dès lors, que le respect de la tradition, s'il est vrai qu'un écrivain prouve sa valeur à l'enfreindre et si ceux-là surtout qui s'en sont affranchis ont droit à notre admiration!

J'ai essayé de montrer, à propos de la possibilité d'une critique dogmatique, que l'auteur et le critique peuvent être à la fois originaux et impersonnels. Ici, je cherche les règles de cette critique. Je trouve que « la règle des règles », c'est l'obligation de produire l'émotion esthétique, et j'ajoute : mais à condition que le goût dont émane cette émotion soit élargi, épuré, humanisé par la tradition. Pour concilier le traditionisme et la liberté, il me suffit de rappeler ce que j'ai dit, en le précisant.

S'inspirer avec intelligence de la tradition, c'est y voir l'humanité se transmettant de siècle en siècle dans l'expression qu'en donnent ses principaux interprètes; ce n'est aucunement s'asservir à un passé qui ne saurait revivre; c'est plutôt libérer son goût des limites individuelles et du snobisme ambiant; ce n'est aucunement se condamner à la reproduction de formes littéraires usées et s'interdire toute originalité; c'est plutôt, ayant accru l'humanité en soi par l'étude de son expression géniale, l'exprimer, à son tour, en homme de son pays, de son temps et, surtout, en homme sincère.

Et quand je parle de modèles, je ne veux pas non plus dire, conformément à l'ancienne rhétorique, que nous devions, ayant lu Bossuet, par exemple, chercher à faire « comme lui », copier comme du dehors ses procédés de composition et de style. Non, cette méthode est puérile et dangereuse. Je veux dire que

nous devons élargir notre âme en entrant, autant que faire se peut, dans l'âme de Bossuet. Il s'agit, non de sacrifier notre originalité à l'imitation impossible de modèles, mais, bien plutôt, de la développer en enrichissant notre humanité individuelle de l'humanité qui se trouve exprimée dans les chefs-d'œuvre, de rester sincèrement nous-mêmes tout en progressant, tout en réalisant, au contact de natures supérieures, les puissances qu'enveloppe notre nature. C'est du dedans que nous devons imiter, en vivant la vie des âmes d'élite. De la sorte, notre goût individuel peut devenir humain, notre conscience littéraire peut devenir science, notre émotion esthétique peut avoir une valeur impersonnelle : elle peut être érigée en règle.

Pour montrer que sont conciliables la tradition et l'originalité, un exemple suffit : le XVIIe siècle, qui fut respectueux des chefs-d'œuvre passés et, en même temps, original et créateur. D'abord chaque écrivain imite celui vers lequel le porte sa nature : Corneille, les Latins et les Espagnols; Racine, les Grecs; Bossuet, les prophètes hébreux, les Latins et les orateurs chrétiens du IVe siècle; déjà, il y a originalité dans le choix même du modèle dont on s'inspire. Et puis, imiter à la façon de Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, n'est-ce pas transformer, par les influences contemporaines que l'on exprime, surtout par la personnalité supérieure qui crée cette

expression? Assurément, cette « imitation n'est point un esclavage ». Qu'importe que les thèmes soient antiques, quand on les développe en moderne? Qu'importe que les sujets qu'on traite, sur la mort, sur la destinée, sur l'indifférence de la nature à nos douleurs, soient des banalités, quand ce sont Bossuet, et Lamartine, et Hugo, et Musset, qui les traitent?

M. Faguet a très bien montré la genèse d'une grande littérature [1]. On commence par goûter les chefs-d'œuvre passés : c'est l'alexandrinisme. Puis on s'efforce de vivre l'humanité qu'ils contiennent et expriment : c'est l'humanisme. Enfin des écrivains de génie, s'il y en a, donnent à cette humanité la forme de leur temps, de leur pays et surtout de leur moi : c'est le classicisme. « La littérature impersonnelle a rejoint la littérature personnelle et se perd en la fécondant [2]. » Le vrai classique sort de lui, mais pour y rentrer, enrichi des autres : il se transforme « en les autres avec assez de force pour les transformer en lui [3]. » C'est « un homme qui est de son pays, qui a voyagé à l'étranger sans devenir exotique, et dans le passé sans se pénétrer d'archaïsme [4] ».

1. Sur l'alexandrinisme. *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1894.
2. *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1894, p. 144.
3. P. 146.
4. P. 148.

Grâce à la tradition, l'individu, en quelques années, revit l'humanité qui l'a engendré, il parcourt en les abrégeant les phases de son long progrès et il la continue sous une forme personnelle. De même, dans l'évolution littéraire d'un pays, « l'imitation n'est souvent qu'une voie plus rapide pour parcourir ces degrés, auxquels l'esprit humain est assujetti. Ainsi les Romains, recueillant le génie des Grecs, atteignirent tout à coup dans les arts une grandeur égale à celle de leur empire; ainsi la nouvelle Italie ralluma, dès le XIVe siècle, cette flamme éteinte; ainsi la France passa, dans quelques années, de la rudesse et de la barbarie à cette magnificence gracieuse et naturelle qui distingue les heureux génies du XVIIe siècle.... L'imitation ou plutôt l'émulation des chefs-d'œuvre est un libre travail de la pensée.... Elle n'est vraie qu'en devenant une création nouvelle : et l'on peut dire en ce sens qu'elle disparaît et s'efface dans sa perfection même [1]. »

Dans l'appréciation, comme dans la création littéraire, traditionisme et liberté se concilient à merveille, et le goût du critique, éduqué par les chefs-d'œuvre, peut donner à son émotion esthétique une valeur à la fois personnelle et universelle. Le critique intelligent, celui qui pratique ce que j'appellerais volontiers la critique « humaniste », n'abdique

1. Villemain, *Discours et mélanges littéraires*, Perrin, p. 214-215.

pas son individualité, mais il la libère des conventions qui pourraient s'opposer à son plein développement; il ne s'asservit pas à une tradition comme à un tyran; mais, attentif à l'œuvre que des admirateurs lui signalent, d'où qu'elle vienne, il lui ouvre tout large son esprit, il s'efforce de sympathiser avec elle, de s'identifier à elle assez pour la comprendre et goûter ce qu'elle peut avoir de beau; il ne sort pas de lui, de sa personnalité, pour aller au dehors recevoir un mot d'ordre; mais, au contraire, il rentre en lui pour y créer l'harmonie avec l'œuvre extérieure, mieux, pour découvrir en lui les sentiments qu'elle exprime et peut suggérer, les fibres secrètes qu'elle peut faire tressaillir. C'est un classique latin. On admire, on lui indique Tolstoï : c'est assez, s'il est sincère, pour qu'il cherche à se faire une âme partiellement slave durant les heures de la lecture. Alors, et sans cesser d'avoir, avec son tempérament, ses préférences, il comprend, il sent, il vit des états d'âme étrangers, parfois étranges, humains cependant. Pour la musique dramatique, il s'en tient à Meyerbeer, et ne trouve rien de plus beau que le quatrième acte des *Huguenots*. Soit. Il a sans doute raison. Mais on lui parle de Wagner : S'il est de bonne foi, il n'ira pas l'entendre avec la résolution de le juger d'après une conception de l'opéra que Wagner a précisément voulu combattre. On ne demande à un auteur que le genre d'émotion

qu'il a eu l'intention de produire. On ne reproche pas à la *Cagnotte* de n'être pas pathétique, ni au *Requiem* de Berlioz de n'être pas gai. Sans goûter, dans Wagner, les longueurs et les obscurités, l'on peut, latin de goût, mais humain, trouver sublime, et il l'est, le troisième acte du *Tannhaüser*. — Et ainsi le critique n'aliène aucunement son indépendance en élargissant, guidé par les autres, son goût littéraire, de façon à pouvoir sentir toute forme de la beauté.

VI

A la théorie qui propose comme critérium de la beauté l'émotion esthétique, j'ai dit quelle objection peut être faite : Si notre jugement sur la valeur d'une œuvre littéraire dépend de l'impression qu'elle produit, et si *Polyeucte* nous laisse froids, nous devons donc juger cette tragédie sans valeur? Le succès quelconque, voilà donc le but de l'art, et le plaisir quelconque, la règle de notre appréciation? — J'ai répondu : l'émotion esthétique est un critérium de beauté, et l'obligation de la produire une règle absolue, si cette émotion exprime, révèle, dans l'individu, l'humanité; elle le peut, si le goût dont elle procède est humain; ce goût peut être humain sans cesser d'être personnel, s'il s'élargit et s'épure

sous l'action suggestive des chefs-d'œuvre où l'humanité s'exprime et se continue, s'il se complète par la tradition.

Et ainsi, une émotion quelconque ne suffit pas à prouver la beauté : elle peut venir d'un goût ou naturellement faux ou mal cultivé. On doit en appeler du goût au goût lui-même mieux informé. Il se peut que nous ayons tort de ne pas éprouver du plaisir. Cela vient parfois de ce que nous n'avons pas compris. Tout art est un langage : pour l'interpréter, une aptitude native et une éducation appropriée sont nécessaires. Tel excellent musicien italien, élevé à l'école de Rossini, ne comprend rien à Beethoven, pas plus qu'un Français, très fort en sa langue, n'entend l'anglais qu'il n'a pas appris. — Et si parfois on a tort de ne pas éprouver du plaisir, parfois aussi on a tort, littérairement, d'en éprouver. L'émotion que produit une œuvre peut s'expliquer par des raisons complètement étrangères à sa valeur esthétique. Tel gros drame a du succès, auquel les délicats dénient justement tout caractère littéraire : c'est une suite de tableaux, pittoresques évocations du passé, qui satisfont notre curiosité historique; c'est, surtout, une suite de scènes violentes, qui s'adressent aux sens plus qu'à l'esprit, qui produisent des sensations plutôt que des sentiments; on y est ému, oui, mais de l'émotion que causent des combats de gladiateurs ou des courses de taureaux,

émotion de cirque plutôt que de théâtre; on en est curieux, oui, mais de cette curiosité qui nous pousse à regarder, dans la rue, la victime de quelque accident.... Rien d'esthétique en tout cela [1].

L'émotion n'est donc pas un jugement sans appel. A vrai dire, elle n'est qu'un fait, dont il s'agit de savoir s'il est ce qu'il doit être. Son rôle normal est de provoquer la réflexion du goût littéraire. A celui-ci d'analyser l'émotion, de distinguer ses causes, de voir ce qui, en elle, est esthétique et par suite, à l'exclusion de tous autres éléments, preuve de beauté. Et lui-même, le goût n'arrive à être un juge vraiment compétent et ne mérite le droit de dogmatiser que si, grâce à la tradition, il est devenu humain et impersonnel, — comme la science ne peut déclarer objectives les lois des choses que si elle s'est affranchie de la sensation individuelle et subjective, comme la conscience morale ne peut affirmer absolue la supériorité du bien que si elle est devenue humaine en se libérant de la nature inférieure. « Où irions-nous si nous érigions notre goût personnel en mesure et surtout en règle de nos jugements? Aimer ce qui nous fait plaisir! Mais, en matière d'art comme de littérature, et comme aussi bien dans la vie, toute une part de

1. Voir Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 1er vol., 1er chap.

notre probité ne consiste qu'à réagir contre nos impressions [1]. »

L'émotion esthétique, quand elle vient d'un goût qu'a rendu humain, universel, la culture des chefs-d'œuvre, voilà quel doit être le critérium de la beauté littéraire. Elle est relative à l'individu, mais, dans l'individu, à l'humanité. C'est la voix de l'humanité qui se continue en nous. C'est la vie humaine qui, suggérée en nous par son expression vraie, émerge comme à la surface de notre âme, prend conscience de son progrès et goûte la joie de ce progrès. Par cet atavisme, notre passagère impression a quelque chose de l'éternité; notre individuelle impression acquiert un sens et une valeur universels.

L'émotion esthétique, qui résulte de la synthèse vécue de l'impersonnelle humanité et de notre sensibilité personnelle, est le signe de la beauté. L'obligation de la produire en nous, c'est la règle qui domine les règles, et dont celles-ci ne sont que des réfractions locales et éphémères.

Ainsi le goût individuel, élargi, rendu humain par l'humanité que résument et qu'expriment les grands écrivains, peut et doit trouver une œuvre belle à ce signe que, exprimant l'humanité, elle la suggère en nous, à ce signe que, par la vie qu'elle crée en nous, elle nous émeut en nous grandissant :

1. M. Brunetière : Discours prononcé à l'Académie française, le 12 décembre 1895.

« Quand une lecture vous élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage; il est bon et fait de main d'ouvrier[1] ».

Cette règle n'a rien d'abstrait ni de vague; elle n'oblige aucunement à l'expression de je ne sais quelle irréelle humanité. L'écrivain doit exprimer l'âme humaine, soit, mais sous la forme particulière de son temps, de son pays et surtout de son moi. Sous toute couleur est l'éther qui vibre, mais les vibrations de l'éther n'apparaissent que dans la couleur. Que m'importe la forme de l'œuvre littéraire, antique ou moderne, française ou étrangère, que m'importe l'individualité de l'auteur si, sous ces aspects divers, une âme vibre, qui m'envahit, me grandit et m'émeut?

VII

Les règles passent, avec les milieux qu'elles reflètent, avec les génies qui créent de nouvelles formes de la beauté. Elle est étroite et incomplète la critique qui, comme celle de Nisard, ne voit qu'une époque et qu'un pays, le XVIIe siècle français, et prétend en

1. La Bruyère.

imposer l'esthétique à l'humanité tout entière. Tout en constatant que la règle des trois unités a pu être pour Corneille une gêne utile, tout en reconnaissant même que l'unité de temps et de lieu ou, plus exactement, l'absence de temps et de lieu convient au caractère psychologique de la tragédie classique et à un aspect essentiel du génie français, — il serait excessif de prétendre que c'est la seule forme possible et belle de l'art dramatique. Nous devons tenir notre âme large ouverte à toutes les expressions de l'âme humaine, qu'elles soient dues à Sophocle, à Bossuet, à Hugo, à Tolstoï ou même à Ibsen.

Les règles passent. Mais une règle reste : émouvoir en élevant. Voilà l'absolu, dans la critique littéraire. Pourquoi? C'est qu'elle répond à ce qu'il y a d'essentiel dans l'homme, au besoin infini de vie et d'émotion, à ce besoin que l'art a précisément pour but de satisfaire.

Cette règle n'a rien d'étroit ni de tyrannique : elle concilie l'unité et la diversité, la permanence et le changement, l'ordre et la liberté. Elle permet, elle impose à chaque œuvre d'exprimer son auteur et son temps, mais aussi l'humanité entière, de toujours la suggérer en nos âmes, de toujours les en émouvoir en les élevant. Pour atteindre ce but, bien des degrés et bien des formes sont possibles. « Quand notre âme éprouve la joie délicieuse de se sentir agrandie dans une sorte d'identification avec

une âme supérieure, nous pouvons dire que l'œuvre est belle, qu'elle soit antique ou moderne, classique ou romantique, étrangère ou française. Nous procurer une émotion qui nous élève, telle est la règle unique, qui survit à toutes les autres, comme l'homme survit aux influences superficielles et variables. Ce but et cette règle permettent la qualification esthétique, sans l'asservir à une mode passagère. Le critique ne doit donc ni abdiquer, en se bornant à expliquer historiquement l'œuvre d'art et en déclarant que toutes se valent, que c'est affaire de sentiment personnel, ni imposer telle ou telle forme esthétique comme la forme absolue et immuable. Ainsi que tous autres, l'idéal esthétique a l'unité de notre progrès vers la perfection et la multiplicité des formes qu'il affecte, des degrés qu'il parcourt [1]. »

Pour mieux faire ressortir ce qu'il y a de relatif, mais aussi d'absolu, dans le jugement esthétique, il est bon de le comparer au jugement scientifique et au jugement moral.

Le jugement esthétique est, en son point de départ, personnel. Nous ne pouvons, en matière d'art, juger que d'après notre goût, comme, en matière de moralité, juger que d'après notre conscience. Même quand nous suivons l'avis des autres,

1. Ricardou, *De l'Idéal*, p. 349, 350.

nous n'agissons ainsi que parce que tel est notre avis. On ne peut sortir de soi-même. — Il semble que la science n'ait rien que d'impersonnel, et par là diffère absolument de l'art et de la moralité : il est vrai, la sensation qui lui sert de matière et les principes de l'entendement d'après lesquels elle coordonne cette matière sont choses communes à tous les hommes, étant à la base de l'évolution ; et cependant nous ne croyons que parce que nous voulons croire ; on n'échappe au scepticisme, même en mathématiques, que par un acte de foi, purement gratuit, de la raison en elle-même. — L'affirmation, en matière de science, d'art et de moralité, est donc un acte personnel. Nous affirmons parce que notre raison nous y pousse ; mais nous ne croyons à notre raison que parce que nous voulons y croire.

Mais si les jugements esthétiques n'avaient qu'une valeur individuelle, s'ils étaient entièrement relatifs aux personnes qui jugent, comme il n'y aurait rien de commun par quoi comparer ces personnes et hiérarchiser ces jugements, tous se vaudraient. De même, dans l'ordre spéculatif, une opinion en vaudrait une autre s'il n'y avait pas de vérité impersonnelle et absolue qui permît de les mesurer. De même enfin, dans l'ordre moral, s'il n'y avait rien en dehors de la conscience individuelle, ni modèle, ni règle, ni conscience idéale, l'on ne voit pas pourquoi telle conscience individuelle serait préférable à telle

autre, l'on ne voit pas pour quelle raison morale l'on s'efforcerait de changer l'état moral des individus et des sociétés.

Or, nous l'avons vu, les critiques littéraires les plus tolérants, même les plus sceptiques en théorie, sont, comme tous les autres, dogmatiques en fait : ils ne se gênent aucunement pour procéder à des jugements absolus, voire même à des exécutions implacables. — Ainsi dans la science : un sceptique a beau triompher du dogmatisme en demandant victorieusement si, avec une autre conformation cérébro-mentale, ce que nous croyons être la vérité ne nous paraîtrait pas l'erreur,... il ne triomphe pas de sa nature, qui le pousse à affirmer absolument : quand il dit : « j'existe », « deux et deux font quatre », il entend dire « il est infiniment vrai, il est conforme à la vérité absolue que j'existe... ». Toute parole est un acte de foi en la vérité absolue : pour l'esprit, vivre, agir, affirmer, c'est se proclamer apte à la connaissance partielle, mais réelle, de cette vérité. — Ainsi, en matière de moralité : les positivistes admettent un fait primitif et universel, l'approbation, qui suppose une règle d'après laquelle on approuve. Diront-ils que cette approbation, à l'origine, n'avait qu'un sens utilitaire, que le remords lui-même, ce fait si profond, qui paraît plus significatif que tous les systèmes, résulte d'une évolution empirique? Mais si la moralité a pu sortir de l'évo-

ples la pensée suprême et directrice de l'architecte, ainsi les hommes travaillent, de façons multiples et parfois contraires, à réaliser, par des idées, par des images, par des actions bien diverses, l'idéal inconsciemment ou consciemment présent à toutes les âmes, le rêve d'une vie où l'individu s'égalerait en quelque sorte à l'universel, dans l'ordre spéculatif, en connaissant la vérité absolue, dans l'ordre esthétique, en créant une vie imaginative infinie, dans l'ordre moral, en faisant tout son devoir, en remplissant toute sa destinée. Que cette vie soit connue par l'intelligence, exprimée par l'imagination ou réalisée par la volonté libre, elle est le but commun à toutes les activités : il y a unité et ordre dans le but, multiplicité et liberté dans les moyens par lesquels chacun s'efforce de l'atteindre.

Et ainsi, sans sortir de nous-mêmes, par l'élargissement de notre moi, nous tendons à l'universel et, dans des mesures diverses, nous le réalisons en nous, en faisant l'accord de notre pensée, de notre imagination, de notre volonté, avec ce qu'il y a en nous d'essentiellement humain. Et c'est assez pour que nous puissions en appeler des opinions à la vérité, des goûts individuels au goût humain, de la conscience personnelle à la science morale. C'est assez pour que, dans la critique esthétique, comme dans la critique scientifique et dans la critique morale, nous puissions juger absolument, pour

que nous ayons le droit de déclarer belle une œuvre qui crée en notre individualité quelque chose de la vie universellement humaine, une œuvre qui, par cette création, nous agrandit et nous émeut.

CHAPITRE VII

RÈGLES DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (SUITE) : LA SUGGESTION DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

I. Des moyens de produire l'émotion esthétique : elle résulte d'une « activité de jeu » par laquelle nous créons des formes expressives de vie. — II. L'expression de la vie la suggère. L'œuvre est belle dans la mesure où elle est expressive et suggestive. — III. Théorie de l'art pour la forme.

La règle maîtresse, en littérature, c'est l'obligation de produire une émotion qui élève, une émotion à la fois personnelle par l'âme qui l'éprouve, impersonnelle par l'humanité qu'elle révèle.

Cela est vrai, mais général et vague. Comment produire cette émotion ?

Elle est, je l'ai dit, la jouissance qu'éprouve l'âme à se sentir grandie par son expression. Mais il reste à savoir la nature et les causes de ce progrès intérieur : 1° ne consiste-t-il pas dans une « activité de jeu » par laquelle nous créons des formes qui suggèrent de la vie en nous ? 2° pour suggérer cette vie, aussi complète que possible, ne faut-il pas l'exprimer

en ce qu'elle a d'essentiel, c'est-à-dire de vrai et de moral?

La règle maîtresse se précise, l'idéal détermine les moyens de sa réalisation si, parti du but à atteindre, de l'émotion esthétique, j'arrive à cette conclusion que, pour produire une œuvre émouvante et donc belle, il faut suggérer, par une expression qui la mette en relief, de la vie essentiellement humaine, de la vie vraie et morale.

C'est cette conclusion dernière qu'il me reste à établir.

I

Le sentiment esthétique est un plaisir issu, comme les autres, d'un déploiement d'activité conforme à notre nature. Mais il n'est pas attaché à la possession d'un objet extérieur et utile. Il résulte d'une activité de jeu, dont le seul but est de jouir d'elle-même, de la conscience de son libre développement. La raison de ce plaisir est facile à constater : par le rêve, l'homme essaie d'échapper aux limites et aux tristesses de la réalité. Il prolonge sa vie réelle en une vie imaginaire, plus conforme que l'autre aux aspirations profondes de son âme. Ces fugitives images, il les fixe en une œuvre d'art. Il consacre à ce « jeu » l'excédent d'une énergie qui,

surabondante, ne s'est pas épuisée tout entière dans l'adaptation au milieu ambiant. Si le plaisir est « la fleur de l'acte » conforme à notre nature, indéfinie est la joie esthétique que procure le progrès imaginaire et indéfini de notre vie intérieure. Même la représentation de scènes douloureuses nous est agréable. Comme ces scènes sont irréelles, l'excitation que leur vue nous cause n'est pas détruite par la tristesse que nous en éprouverions si « c'était arrivé » et surtout si nous en étions atteints. Ce n'est pas que nous oubliions complètement la vie réelle : en la voyant jouer, comment n'y pas songer? Cependant l'œuvre littéraire doit, dans une certaine mesure, nous faire sortir de nous-mêmes et de ceux qui nous touchent. Elle doit nous procurer une émotion à la fois intense et légère, intense parce qu'on pense à la réalité, légère parce que ce qui y fait penser est une fiction. Nous pouvons ainsi nous identifier à la vie qu'elle exprime et nous en accroître. Et si, comme le croit Spencer, les plaisirs sont des sentiments modérés et les douleurs des extrêmes, l'on comprend que nous préférions parfois les œuvres pathétiques aux œuvres gaies : à les lire ou à les entendre, nous vivons d'une vie plus intense, sans que notre sécurité soit plus menacée. Un pessimiste dira-t-il que l'homme est foncièrement mauvais, qui trouve et excite son plaisir au spectacle de la douleur? Le reproche serait injuste : ce

spectacle est pour notre pitié une occasion de s'exercer et de s'accroître en s'exerçant.

Comment l'œuvre d'art réussit-elle à nous faire songer à la réalité et, du même coup, à nous la faire oublier? N'y a-t-il pas là contradiction? — Pour comprendre ce résultat bizarre, il suffit de remarquer que l'art détache du réel sa forme, son apparence, en un mot son image, pour n'exprimer et n'évoquer qu'elle. On y fait complète abstraction de la matière et de l'utilité de l'objet. Ce n'est pas cet objet qu'on y poursuit. Peu importe qu'il soit imaginaire. C'est sa forme qui plaît, non lui. L'artiste raconte, non pas la réalité, mais le rêve qu'il s'en fait.

Si la forme fixée par l'artiste dans son œuvre rappelle la réalité assez pour que nous nous y intéressions, elle en est assez indépendante pour ne nous causer ni indifférence, ni dégoût, ni effroi. Nous trouvons de la beauté à une auberge de Téniers. Au théâtre, Tartuffe et Néron ne sont pas seulement des moyens de contraste : ils ont une valeur esthétique par eux-mêmes. Réels, ils nous feraient horreur. Leur beauté et leur charme, c'est « leur pouvoir de provoquer en nous, par leur pure forme, une activité de jeu [1] ».

Toute activité esthétique est une activité de jeu.

1. Rabier, *Psychologie*, p. 639.

Mais la réciproque n'est pas vraie : tout jeu n'est pas esthétique. Que faut-il pour qu'une forme, synthèse d'images empruntées à la réalité, nous émeuve et, à ce signe, puisse être dite belle?

Il faut qu'elle suggère de la vie en nous.

II

On abuse du mot suggestion. On l'emploie à désigner tantôt un phénomène pathologique très déterminé, tantôt un fait psychologique quelconque. Cependant, n'y a-t-il pas, dans l'état d'âme que cause une œuvre d'art, quelque chose d'analogue à l'effet de la suggestion hypnotique[1] et le phénomène pathologique ne sert-il pas à faire comprendre l'autre, en nous le présentant « sous le verre grossissant de la maladie »? Il est vrai, le sujet sur lequel agit l'œuvre d'art est éveillé, et par suite s'en défend dans une certaine mesure. Mais, dans une certaine mesure aussi, et comme à l'état d'hypnose, il en subit la fascination.

Une image pénètre en nous, diminue la résistance de notre personnalité; tandis que notre volonté s'endort, elle suggère, en vertu de la loi de la moindre action, les images en lesquelles elle se prolonge le

1. Voir Souriau, *De la suggestion dans l'art.*

plus aisément ; de proche en proche, elle nous gagne, nous envahit, nous absorbe. A sa suite, notre esprit s'abandonne à des images nouvelles, dont elle fait l'unité, le lien, la continuité, créations intérieures où nous jouissons du progrès délicieux de notre moi à la fois identique et changeant. C'est peut-être la vérité théorique du symbolisme que de consister, non pas tant à exprimer des idées, qu'à en suggérer. Dans un autre genre, la mélodie indéfinie, l'inachevé dans la composition ou le dessin de certains peintres, invitent l'esprit à compléter l'ébauche, c'est-à-dire à créer : la joie de l'interprétation se prolonge en celle, plus profonde, de la création. D'où vient le plaisir étrange qu'on éprouve parfois à plaquer sur un piano ou sur un harmonium quelques accords très simples? N'est-ce pas que de ces accords, bases de toutes sortes de mélodies possibles, celles-ci s'envolent, jetant l'âme en des rêveries indéfinies?

Comme la suggestion hypnotique, la suggestion esthétique produit une sorte de dédoublement de notre personnalité, une sorte de transfert partiel de notre moi dans la réalité qu'exprime l'œuvre belle. L'acteur est à la fois lui et son personnage. L'avocat semble s'identifier avec son client. Ce qui nous émeut et nous détermine dans un discours, c'est parfois moins la force des raisons invoquées par l'orateur, que l'énergie avec laquelle, agissant sur nous, il nous fait lui. Quand nous lisons un roman,

nous continuons d'avoir conscience de ce que nous sommes, mais cette conscience s'affaiblit, et, en même temps, nous vivons de la vie des personnages de ce roman. Nous nous partageons entre la réalité et la fiction; notre existence est double, comme notre personnalité. Aussi quand nous reprenons pleine possession de la vie réelle, pleine conscience des devoirs à remplir, sommes-nous exposés, si notre imagination est forte et notre volonté faible, à de dangereux découragements.

Par cette suggestion esthétique, notre moi jouit d'un progrès intérieurement réel, d'une sorte d'expansion délicieuse. Notre âme s'étend avec l'infini de la montagne et de la mer. « L'espace, ce n'est pas le vide, c'est la conscience de soi dilatée au delà de toute limite; c'est l'omniprésence... [1] ». Nous nous dispersons en quelque sorte dans les choses, nous nous mêlons à elles, nous nous perdons en elles. Pas tout à fait cependant; car nous nous y projetons, nous nous en exprimons. En ce sens aussi, un paysage est un état d'âme. Ce que nous apercevons dans la nature, c'est nous-même, uni à elle. Notre moi s'agrandit indéfiniment en oubliant ses limites dans une sorte de participation à la vie infinie de la nature. Pour qui sait y voir des symboles et en dégager la poésie, la nature est un langage de l'âme.

1. Souriau, p. 307.

Pour traduire ce langage, il faut sortir de notre vie propre et par l'imagination vivre de la vie universelle. « Pour goûter un paysage, il faut s'harmoniser avec lui. Pour comprendre le rayon de soleil, il faut vibrer avec lui; il faut aussi, avec le rayon de lune, trembler dans l'ombre du soir; il faut scintiller avec les étoiles bleues ou dorées; il faut, pour comprendre la nuit, sentir passer sur nous le frisson des espaces obscurs, de l'immensité vague et inconnue [1] ».

Toutefois nous ne devons pas prêter aux choses nos pensées et nos sentiments : cette mythologie naïve, c'est l'enfance de l'humanité et de l'art. « En animant la nature, il est essentiel de mesurer les degrés de vie qu'on lui prête [2]. » Il ne faut pas l'humaniser, la faire semblable à nous, mais, nous projetant en elle, nous faisant semblable à elle, nous représenter, comme le fait si bien P. Loti, « ce qu'elle serait pour elle si elle avait une sourde conscience d'elle-même.... Le véritable poète n'est pas celui qui prête à la mer des fureurs, des tristesses, des extases, mais celui qui se représente cette existence lourde, opaque, inconsciente, ce recommencement sans fin, cette mobilité sans but [3].... » La poésie ainsi définie n'est plus en conflit avec la science; elle la complète

1. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 14.
2. Guyau.
3. Souriau, p. 310, 311.

plutôt. L'esprit du savant s'arrête aux phénomènes; l'âme du poète essaie d'aller plus loin, et par le rêve même s'enfonce en pleine réalité.

La suggestion esthétique ne nous identifie pas seulement à la nature. Par un progrès plus facile, elle nous identifie à l'âme imaginaire, sinon réelle, de l'auteur et, par elle, à celle même de l'humanité que l'auteur personnifie et exprime. Ainsi se crée de la vie en nous, et la douce émotion qui en résulte. — Cette création de vie intérieure par suggestion se comprend aisément : chacun de nous possède en germe tous les états d'âme. L'image par laquelle l'écrivain exprime un de ces états le suggère en nous, détermine tout un courant d'états semblables, tout un mouvement d'activité conforme. Dominant le courant qu'elle produit et oriente, elle est pour nous une sorte d'idéal où notre moi, partiellement représenté, se reconnaît, se complaît, et qu'il tend à réaliser. Il le réalise même, en organisant les états que cet idéal suscite. Nous vivons ainsi, intérieurement au moins, la vie imaginée par l'auteur; nous devenons en quelque sorte cet auteur, sans cesser d'être nous. Et quand c'est une âme haute par l'inspiration, comme puissante par l'expression, quand les images où elle s'exprime réalisent en nous des virtualités qui lui sont conformes, nous identifier à elles, c'est, tout en restant nous, nous élever au-dessus de nous-mêmes, c'est progresser.

L'âme de ce progrès, c'est notre tendance à la perfection.

Si nous sommes agrandis par la suggestion des choses, à plus forte raison le sommes-nous par la suggestion directe de l'âme. Par cette considération s'explique la supériorité du théâtre classique, purement psychologique. Ce qui nous émeut, c'est moins l'objet matériel, ou l'événement, que l'effet de cet objet, de cet événement sur une âme humaine. La pantomime qui représente les martyrs aux arènes a quelque chose de puéril; le véritable drame, c'est dans l'âme de Polyeucte qu'il se passe. « Lessing l'a finement remarqué : le spectre agit sur nous par Hamlet plus que par lui-même. Peut-être verrions-nous encore mieux le spectre si l'on ne nous en mettait pas sous les yeux une image matérielle. La vue d'un homme qui regarde dans le vide avec des yeux dilatés par l'effroi est plus effrayante qu'aucun effet de lanterne magique. La chose la plus hallucinante qui soit, c'est un visage d'halluciné [1].... » Ruskin a raison de le dire : ce qui nous plaît, ce ne sont pas les choses, mais les pensées de tout genre qu'elles évoquent en nous [2]. — Et il ne faut pas entendre par là que n'importe quel objet, un vieux bâton de voyage, par exemple, soit beau, par cela seul que, évoquant le passé, il suscite des émotions. Non, s'il

1. Souriau, p. 253, 254.
2. Milsand, *l'Esthétique anglaise*, p. 107.

rappelle des souvenirs, il n'exprime rien par lui-même, il n'est pas une forme qui, comme un tableau ou un drame, représente la réalité.

En somme, l'œuvre littéraire est belle dans la mesure où, par la suggestion de l'image, elle crée en nous de la vie et la joie de vivre; sa valeur est d'autant plus grande qu'elle suggère plus d'idées et plus d'émotions.

III

Et cela suffit à juger l'art, ou plutôt la théorie de l'art qui ne cherche pas l'expression de la vie et, ne l'exprimant pas, ne la suggère pas : « Le mot ne peut rien sans l'idée, pas plus que le diamant le mieux taillé ne peut briller dans une obscurité complète sans un rayon de lumière reflété par ses facettes; l'idée est la lumière du mot [1] ». Comme la forme suppose le fond, qu'elle cache et qu'elle révèle, le progrès de l'art est surtout celui de l'âme qui, en même temps que, dans l'ordre scientifique, elle cherche des faits plus significatifs de lois objectives, dans l'ordre esthétique, cherche des faits plus expressifs de vie humaine.

1. Guyau, p. 61.

Aussi le formalisme dans l'art en ferait-il chose artificielle et morte. Même, le souci excessif de la beauté formelle empêche de la trouver. « Le véritable artiste ne doit pas voir et sentir les choses en artiste, mais en homme, en homme sociable et bienveillant; sans quoi le métier, tuant en lui le sentiment, finirait par ôter de ses œuvres la vie, qui est le fond solide de toute beauté.... Il faut croire en la vie pour la rendre dans toute sa force.... C'est s'arrêter à la superficie des choses que d'y voir seulement des effets à saisir et à rendre, de confondre la nature avec un musée.... Le grand art est celui qui traite la nature et la vie non en illusions, mais en réalités.... Il faut comprendre combien la vie déborde l'art pour mettre dans l'art le plus de vie [1]. »

En réalité d'ailleurs, les partisans de « l'art pour la forme » font de cette forme un moyen de produire en nous une sorte d'activité esthétique par la suggestion des images. L'intensité de vie qu'elles contiennent, elles la peuvent communiquer, en l'exprimant. La beauté résiderait alors dans le pouvoir qu'ont les images d'en suggérer d'autres, visuelles ou auditives. Elle se mesurerait à leur quantité, et surtout à leur qualité, à leur exquisité. Elles auraient par elles seules, indépendamment de

1. Guyau, p. 60, 61.

l'idée dont elles sont les symboles et alors même qu'elles n'exprimeraient aucune idée, une puissance évocatrice d'images semblables et contiguës. Le plaisir esthétique s'expliquerait par la vie intérieure ainsi suggérée. L'œuvre d'art serait d'autant plus belle qu'elle créerait en nous plus de vie, et une vie plus exquise et plus rare, par cette suggestion d'images. — Il semble que ce soit là, partiellement au moins, l'esthétique de ceux qui, entendant dans un sens étroit la formule de « l'art pour l'art », placent la beauté dans le pouvoir suggestif de la forme, abstraction faite du fond, l'esthétique de ceux que M. Spronck appelle les « artistes littéraires », par exemple, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Flaubert.

Il y a quelque vérité dans cette théorie. Comme la vie crée la vie, les images suggèrent les images, et c'est pour l'âme un plaisir délicieux que de refléter ainsi les aspects des choses dans une libre rêverie.

Mais cette théorie n'est-elle pas étroite? Il y a dans la nature plus que des aspects, dans l'œuvre d'art plus que la forme, en nous plus que la faculté d'évoquer des images. La doctrine qui ne voit dans la beauté que le charme des images suggestives s'arrête à la surface de l'âme reflétant les choses et comme au point de contact entre la nature et nous.

N'y a-t-il pas une beauté plus expressive, c'est-à

dire supérieure? Sous les reflets des choses en nous, il y a nous, nos idées, nos sentiments. La beauté, l'aptitude à produire l'émotion esthétique est d'autant plus grande qu'elle crée en nous plus de vie et, par suite, d'émotion. La forme est d'autant plus belle qu'elle exprime et suggère plus d'humanité.

CHAPITRE VIII

RÈGLES DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (SUITE) : LA VÉRITÉ DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Quelle expression de l'humanité la suggère de façon qui émeuve? Celle de l'humanité vraie? — I. Du réalisme en littérature : ses formes principales (Zola, Ruskin). — II. Distinction de la science et de l'art. — III. Vérité, non objet, mais condition d'œuvre littéraire. — IV. Vérité, condition nécessaire, non suffisante. De l'expression. — V. Vérité : conséquence, non but, d'œuvre littéraire.

La critique dogmatique repose sur ce principe que l'œuvre littéraire doit nous émouvoir par une expression de l'humanité qui la suggère en nous. Mais comment arriver à ce résultat? Quelle expression de l'humanité peut la suggérer en nous de telle sorte que nous soyons émus? Celle de l'humanité vraie? Celle de l'humanité morale? En quel sens et dans quelle mesure la vérité et la moralité sont-elles des éléments de la beauté? Questions auxquelles il faut répondre, si l'on veut fonder la critique dogmatique sur des règles à la fois définitives et précises.

I

Et d'abord, que penser de la vérité dans l'œuvre littéraire?

Est-ce en reproduisant, telle qu'elle se manifeste, l'apparence de la vie, que l'œuvre littéraire crée en nous cette illusion de la vie d'où résulte l'émotion esthétique?

Les réalistes n'ont pas tous le même but [1] : Flaubert vise au plaisir artistique; sa formule est celle des Parnassiens : « l'art pour l'art ». Zola est un réaliste didactique : il veut faire de l'art pour l'utilité : « Nous enseignons, dit-il, l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel ». — Mais les moyens qu'ils préconisent sont les mêmes : pour eux, l'écrivain doit s'attacher surtout à la réalité présente, directement observable, et la considérer de préférence en son aspect extérieur et matériel, au contraire des classiques, pour qui l'homme semble un esprit pur. L'âme n'est que le fatal reflet de l'organisme; et comme celui-ci est plus facile à étudier « sous le verre grossissant de la maladie », « la grande névrose moderne » devient l'objet principal de la littérature. Comme les gens heureux, les gens

1. Voir David-Sauvageot, *le Réalisme dans l'art.*

bien portants n'ont pas d'histoire. Cette névrose, il ne faut pas en soumettre le récit à des règles de composition factice : le roman doit reproduire la réalité en ce qu'elle a d'incohérent, de successif et d'inachevé. Quant à l'expression, il faut qu'elle soit la traduction directe de la sensation, une sorte de photographie instantanée; il faut qu'elle nous fasse voir comme la tache colorée sous laquelle apparaît la saillie des choses : elle doit donner « la sensation vraie ».

Cette conception de l'art, due aux excès du romantisme et à l'influence du positivisme, a rendu de grands services : elle a appelé l'attention des écrivains sur les sujets humbles qui ont, eux aussi, leur poésie; les réalistes ont eu le sens de la vie matérielle, et ils en ont noté les manifestations avec une exactitude pittoresque et saisissante.

Mais le réalisme, malgré la part de vérité qu'il contient, est d'une étroitesse notoire. Le réfuter est devenu banal. Je n'insiste pas; je me borne à rappeler rapidement ce que chacun sait. — L'imitation des apparences est impossible. Si possible, elle serait inutile, faisant double emploi avec ces apparences. Imiter vraiment, c'est modifier. Avez-vous remarqué combien bizarre est l'attitude que donne à un homme en marche la photographie instantanée? Elle est réelle,... mais réelle à l'instant où on la fixe, et le mouvement est une synthèse d'instants succes-

sifs. Le peintre doit donc, pour faire vrai, sinon réel, trouver une attitude qui synthétise des attitudes successives et évoque l'image du mouvement total. En fait, nous constatons que l'artiste qui se prétend le plus asservi à la reproduction des choses les transforme en les percevant à travers son tempérament, et en coordonnant les images d'après ce tempérament. Parmi les matériaux que lui fournit l'observation, il fait un choix : c'est l'avis de Maupassant, de qui pourtant M. Faguet déclare le roman impersonnel et vraiment réaliste. « Le réaliste, dit Maupassant, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même [1]. » Pour cela, il ne mettra pas sur le même plan l'insignifiant et l'essentiel; même, il éliminera l'insignifiant, et il donnera aux événements un relief proportionnel à leur valeur expressive, à leur importance esthétique. Quant à la sensation qu'il a des choses, il est impossible qu'elle soit objectivement, scientifiquement « vraie ». Sans doute, il faut laisser à certains romantiques l'étalage indiscret du moi : de la sympathie discrète et contenue, et non de l'effusion, voilà ce qui convient à une œuvre; l'âme de l'écrivain doit se dégager de

1. Maupassant, Préface de *Pierre et Jean*, p. xv.

ses écrits, non s'y exposer, encore moins s'y imposer. La tyrannie d'un moi égoïste et immodeste qui se place entre l'œuvre et le lecteur empêche la libre activité de jeu et par suite l'émotion esthétique. « L'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre, que Dieu dans la nature; l'homme n'est rien, l'œuvre tout [1]. » Cependant Flaubert accorde lui-même que le style est une « marque de fabrique » dont nous ne saurions nous démunir. Il exprime la sensation. Mais celle-ci, nous le savons, est la création d'une apparence, et une création individuelle. Je rappelle le mot de Tonnellé : « L'artiste véritable ne voit pas la réalité telle qu'elle est, mais telle qu'il est. Il y met de soi, et, en la regardant, il la transfigure [2]. » Si cela est vrai de la perception des choses, à plus forte raison de l'expression de notre âme. Maupassant lui-même n'est pas cet impassible dont parle M. Faguet : il y a dans la manière dont il décrit la réalité un pessimisme amer, analogue à celui de Flaubert, et surtout, comme l'a remarqué Tolstoï, un effort douloureux et émouvant vers l'amour vrai, vers l'amour qui ne craint ni les années, ni la lassitude, ni le dégoût.

Pour créer en nous l'illusion de la vie d'où résulte l'émotion esthétique, l'œuvre littéraire ne doit pas

1. Flaubert.
2. Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, p. 106.

se borner à reproduire, telle qu'elle se manifeste, l'apparence de la vie. Elle ne doit pas plus chercher à copier que s'efforcer d'embellir. Sa fonction est essentiellement d'approfondir, de nous faire deviner le plus de choses possible sous chaque image évoquée. La laideur doit y entrer, non pas tant pour faire ressortir la beauté, que pour donner au lecteur une représentation sincère de la réalité et aussi l'occasion d'accroître son âme en exerçant sa pitié. Pour qu'elle ne soit pas pénible, anti-esthétique, il suffit que l'écrivain la présente de façon à éviter des associations d'idées triviales ou répugnantes, soit en ne nous montrant que ce qui est nécessaire pour que soit obtenue l'impression de sincérité, soit en reculant les événements dans le passé et leur donnant la poésie du souvenir, soit en les plaçant dans des pays lointains, comme le fait P. Loti : alors l'imagination, toute à la joie de s'étendre dans le temps et dans l'espace, de revivre au delà des bornes de la vie quotidienne par des rêveries que rien ne limite, ne s'arrête pas outre mesure et de façon à y perdre le plaisir esthétique, à ce qu'il y a de parfois pénible dans le spectacle de la réalité.

En somme, suggérer, par beaucoup d'idées, beaucoup de sentiments, telle est la fonction de l'œuvre littéraire. Et ce n'est pas en s'arrêtant à la surface des choses qu'elle y arrive. C'est en creusant la

réalité pour en saisir et en exprimer l'essence, qu'elle peut en donner l'illusion et l'émotion.

L'œuvre est d'autant plus belle qu'elle représente plus de réalité, qu'elle suggère plus d'idées, qu'elle est plus vraie. La supériorité d'Émile Augier et d'Alexandre Dumas fils sur Scribe, c'est d'avoir créé de nos jours, comme les classiques au XVIIe siècle, le « théâtre d'idées [1] », le théâtre qui ne se borne pas à éveiller et à entretenir la curiosité, mais qui analyse la vie intérieure et sociale, le théâtre qui fait penser.

Nous touchons à une forme du réalisme plus profonde : d'après le critique anglais John Ruskin, et aussi d'après Lamennais [2], l'objet de l'art, c'est, non l'imitation de la réalité apparente, mais l'expression de la réalité vraie, c'est la splendeur du vrai. Ruskin est réaliste « un peu comme le platonicien pour qui les réalités, telles qu'elles nous frappent, sont une ombre vaine, et qui ne tient pour réel que les lois et les types, les essences universelles et perpétuelles dont les réalités sont simplement, aux yeux de la pensée, autant de reproductions passagères [3] ». Il veut que « l'artiste soit réellement l'historien des phénomènes, le révélateur

1. Doumic, *De Scribe à Ibsen.*
2. *De l'art et du beau.*
3. Milsand, *Esthétique anglaise*, p. 105.

des énergies cachées, le chantre et le prêtre des gloires de l'œuvre divine », que son œuvre exprime et apprenne toutes les vérités, scientifiques, morales et religieuses. Pour lui, « la valeur d'un tableau est en raison du nombre et de l'importance des renseignements qu'il nous fournit sur la réalité [1] ». Il proteste contre la Renaissance qui « a détrôné l'art de la vérité pour le remplacer par l'art des poses et du beau mensonge ». Pour lui, la gloire de Turner, c'est de faire beaucoup penser. « Le meilleur tableau est celui qui renferme le plus d'idées et les idées les plus hautes [2]. »

Que penser de cette théorie? Comme la science, l'art a-t-il pour objet le vrai?

II

La science tend à la connaissance générale, objective, impersonnelle, impassible, de l'univers. Œuvre purement intellectuelle, elle cherche à se dégager des images et des émotions personnelles pour savoir ce que sont, en eux-mêmes, les éléments des choses et leurs rapports. Elle va des composés aux composants, pour les en reconstituer : opérant sur un objet donné, abstrait ou

1. Milsand, p. 113.
2. Ruskin.

concret, mathématique ou physique, elle procède par analyse et par synthèse. Son but est d'aller de la multiplicité des phénomènes à l'unité de la loi qui les explique.

Lui aussi, Zola prétend déterminer des lois par expérimentation. Pour lui, le romancier est le juge d'instruction des hommes et des passions. Il doit expérimenter. Ainsi croit faire Zola sur la famille des Rougon-Macquart, qu'il suit de génération en génération dans les cadres différents où il les place, étudiant les effets que produit leur névrose sous la double influence de l'hérédité et du milieu ambiant. — Mais personne n'a partagé son illusion. Ce ne sont pas des individus réels qu'il a réellement placés en différents milieux; il ne les a pas réellement vus. Ses personnages n'ont jamais existé et ses expériences n'ont jamais eu lieu que dans son imagination. C'est l'éblouissement de la science qui lui a fait comparer cette construction purement subjective, ce rêve systématisé, aux expériences objectives de Claude Bernard. Molière, lui, n'a pas eu la prétention d'expérimenter : il s'est contenté d'observer.

Si l'écrivain n'a pas à expérimenter, c'est qu'il n'a pas à déterminer les lois des choses. Il n'opère pas, comme le savant, sur un objet donné : il crée son œuvre. Il n'analyse pas réellement des composés; il n'a pas pour fonction d'expliquer les effets

qu'on pleure en haut! » Le réalisme a ainsi rendu un très grand service : il a montré ce qu'il y a d'émouvant et par suite d'esthétique dans la réalité la plus humble. Il n'est pas mort, quoi qu'on dise ; mais il s'est transformé, par le dégoût même que ses excès ont provoqué, par l'éloignement croissant des esprits pour un positivisme étroit, par le progrès du sentiment moral. Et cette transformation lui a permis de comprendre, d'aimer, de s'assimiler partiellement les écrivains anglais, russes et norwégiens, où se devine à chaque page le souci du perfectionnement moral, où respire une ardente sympathie pour les humbles. Voilà le vrai réalisme, celui qui grandit tout sujet par l'émotion qu'il y met, qui grandit l'âme du lecteur par les sentiments qu'il lui suggère. G. Elliot nous montre une vieille femme songeuse devant un pot de fleur,... et à nous, comme à elle, apparaissent sa jeunesse et le regret des joies disparues.... Son histoire n'est-elle pas celle de l'humanité, la nôtre? Et la pitié n'agrandit-elle pas notre âme en lui faisant vivre l'âme de ses semblables? C'est ce qu'ont compris les romanciers français. Leur réalisme s'est comme attendri et spiritualisé : Guy de Maupassant n'était plus, lors de ses derniers chefs-d'œuvre, le réaliste des *Soirées de Médan*; et son émotion, pour être contenue, n'en était que plus expressive. Du pessimisme, P. Loti dégage une leçon de pitié, et l'on connaît l'invocation aux croyances

consolatrices qui termine son pathétique *Matelot*. Bourget n'en est plus à Stendhal : tout le monde a lu et admiré la préface de son *Disciple* et constaté que son âme s'est ouverte au sentiment religieux. Au théâtre, l'ingénieuse industrie de Scribe ne suffit plus, et l'on y va chercher des tableaux de la vie d'où se dégage une doctrine de la vie. Zola lui-même, « interviewé » par M. Huret, lui répondait : « L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne, qui, se dégageant des théories trop rigoureuses, consentiront à une acceptation plus logique, plus attendrie de la vie. Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité, à une sorte de classicisme du naturalisme [1]. »

On ne saurait mieux dire : toute réalité vraiment humaine peut suggérer des sentiments qui élèvent. Le réel n'est pas un objet que l'écrivain copie, mais une matière d'où il dégage des émotions. A ce titre, le respect de la réalité apparente est une condition nécessaire de la beauté littéraire.

L'écrivain, pour donner l'illusion de la vie d'où résulte l'émotion esthétique, ne doit pas se borner à la réalité apparente : il doit viser à la réalité vraie. Si le vrai, objet de la science, n'est pas celui de

1. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 173.

l'art, il en est, comme la réalité apparente, la condition.

Qu'est-ce que la vérité dans l'art?

Elle consiste d'abord dans la conformité aux lois de la pensée et de la nature. Une œuvre littéraire où se trouvent des conséquences contraires aux principes et des effets sans cause froisse par cela même notre raison et notre expérience : notre activité de jeu ne peut dès lors se déployer librement; le plaisir esthétique est impossible. Même dans une fiction, la logique est nécessaire. Un caractère étant donné, notre raison exige qu'il se manifeste conformément à sa nature. Je le sais, l'homme est ondoyant, divers, contradictoire même. Et cependant tout s'explique ou doit s'expliquer en lui, même ce qui est en apparence inexplicable. C'est à l'écrivain de ne pas nous choquer en nous présentant des faits que rien ne peut avoir produits; c'est à lui de trouver des raisons à ces faits, des raisons cachées, réelles cependant et agissantes dans l'inconscience de ses personnages; c'est à lui de nous procurer le plaisir intellectuel de comprendre, plaisir qui entre comme un élément nécessaire dans l'émotion esthétique; car l'inintelligible, c'est pour nous l'impossible; et ce qui ne peut pas être arrivé ne saurait nous intéresser; nous ne nous intéressons qu'à la réalité au moins possible.

L'individu dépend de son caractère, mais aussi de

son milieu. L'écrivain doit nous le représenter conforme, non seulement à son type, mais aussi aux conditions d'existence, aux influences de toute sorte qui, dans une certaine mesure, le façonnent, le font ce qu'il est. Il doit « trouver le milieu psychologique et même géographique, où le personnage atteindra ce degré de vraisemblance qui est la vérité et la vie de l'œuvre d'art » [1]. Le monologue d'Hamlet serait invraisemblable à Venise. On savait avant Spencer et Taine, mais depuis eux nul n'ignore que l'individu se fait en fonction du milieu ambiant : comme la psychologie, ayant étudié l'homme intérieur par la réflexion, se complète en l'étudiant du dehors, ainsi le roman ne se borne pas à l'âme, ni même au tempérament de ses personnages : il se préoccupe de leur costume, de leur mobilier, de leur métier, etc. — Tout cela est bien : il est bon de dresser devant notre imagination la silhouette d'un personnage; nous aimons, non seulement à savoir ses états d'âme, mais aussi à nous représenter sa figure, ses gestes; il nous intéresse d'autant plus qu'il est plus près de nous, plus semblable à nous. Il y a, en ce sens, quelque progrès des classiques aux romantiques et aux réalistes. Notre activité esthétique est d'autant plus grande, et par suite notre plaisir d'autant plus vif que nous comprenons mieux les person-

1. Brunetière, *le Roman naturaliste*, p. 124.

nages d'un roman ou d'un drame : et nous les comprenons mieux quand nous voyons dans leur caractère, dans leurs habitudes, dans leurs gestes, dans leurs manies mêmes, l'effet du métier, du milieu, de la société. Cependant, il ne faut rien exagérer : ce n'est pas la science que nous allons chercher au théâtre, c'est l'émotion. Et serions-nous beaucoup plus émus, à la représentation du *Cid*, si Corneille nous apprenait que Rodrigue posséda un tempérament nervoso-sanguin? Veut-on s'instruire sur les maladies du corps? Mais il y a la Faculté de Médecine, les hôpitaux, des livres pleins de science. Un roman n'est pas un traité de pathologie. J'en dirai autant sur le milieu, sur le métier, etc.; leur influence est réelle, elle n'est pas fatale. « L'homme n'est pas nécessité par sa condition ni par son mobilier, puisqu'il en change [1]. » Or Zola s'amuse et nous ennuie, sous prétexte de vérité, à décrire le milieu et le métier en un nombre effrayant de pages : voyez, par exemple, la description du Paradou. D'ailleurs le procédé est des plus commodes. Quiconque peut en user et en abuser. Voulez-vous représenter une cuisinière accomplissant son importante fonction? Prenez un manuel de cuisine. Notez chaque conseil de l'auteur. Donnez-lui une forme narrative : au lieu de la formule scientifique et froide « prendre une

1. Brunetière, *le Roman naturaliste*, p. 120.

pincée de poivre », dites : « et alors, Françoise prit une pincée de poivre de Cayenne entre le pouce et l'index (notez ce dernier détail : il est indispensable, il donne la « sensation vraie »...). Voilà une formule littéraire émouvante; et n'importe quel fricot vous rapportera une page. C'est très commode. Mais est-ce utile? Dois-je subir tout le manuel du brodeur pour me représenter l'héroïne du *Rêve* et m'intéresser à elle?

Il reste que l'écrivain doit être vrai, respecter la logique des caractères, rendre les événements vraisemblables en les reliant à leurs causes, faire comprendre les actes par leur auteur et celui-ci par son milieu. Le goût littéraire, c'est, au fond, appliquée à la beauté, la raison elle-même : il ne saurait trouver sa satisfaction et son plaisir dans ce qui choque et froisse la raison. La vérité littéraire, c'est-à-dire la conformité aux lois de la pensée et des choses, est une condition nécessaire de la beauté.

IV

Mais la conformité aux lois de la nature et de l'esprit n'est pas une condition qui suffise à constituer la valeur esthétique d'une œuvre littéraire. Si cette œuvre n'avait pas d'autre qualité, elle serait vraie, mais d'une vérité générale et partant abstraite,

comme les créations scientifiques. Tout en respectant les rapports essentiels des choses et les lois de la pensée, elle doit être une synthèse d'images qui exprime et communique, avec une vie idéale, l'émotion esthétique.

A cet effet, l'écrivain doit d'abord dégager l'essentiel, l'humain dans l'homme. En cela aussi, il fait acte de vérité. Dans l'évolution des êtres, chaque individu résume ceux qui l'ont précédé et s'en distingue, en les dépassant, par un caractère propre qui constitue son essence, qui le fait ce qu'il est. C'est le caractère supérieur d'un être qui, dans sa nature complexe, réalise ce qu'on peut appeler sa vérité. On regrette parfois que les classiques n'aient pas toujours incarné la généralité humaine dans des types assez individuels, qu'ils aient trop dédaigné ces détails matériels qui dessinent une physionomie dans l'imagination. Mais au moins ont-ils été fidèles à la vérité humaine : ils ont représenté ce par quoi l'homme est homme. Racine, pénétrant à l'âme, est plus réaliste que Zola. Parfois les romantiques, quoique ennemis des conventions et apologistes de la nature, sont encore plus loin de la vérité que les classiques, lorsque, dédaigneux de la raison, ils se laissent aller aux fantaisies de la « folle du logis » et ne paraissent se plaire que dans l'invraisemblable.

Mais aucune école n'est plus contraire à la vérité que celle de ces réalistes, de ces idéalistes à rebours,

de ces pessimistes de la littérature, qui ne savent voir dans l'homme que l'animal. A les croire, on jurerait qu'il n'y a que des canailles et des imbéciles. Si par aventure on rencontre dans leurs romans quelque brave homme, son honnêteté est si bien affaire de tempérament, que vraiment ce n'est pas de sa faute. « Eugène Delacroix disait que chaque figure humaine, par une hardie simplification de ses traits, par l'exagération des uns et par la réduction des autres, peut se ramener à une figure de bête : c'est de cette façon que Zola simplifie les âmes [1]. » Il met en pratique le proverbe « Grattez l'homme, vous trouverez la bête ». Il a même beaucoup trop gratté. Au nom de la science, il est parti en guerre contre les conventions, classiques et romantiques. Mais, outre qu'il n'a pas assez vu que l'art est fait de conventions, il n'avait vraiment pas le droit d'être sévère : car il y sacrifie, comme tous. Seulement, tandis que les classiques négligent le corps, lui oublie l'âme, il oublie l'homme dans l'homme.

Et cependant, le dévouement est aussi réel que la bestialité. De nos jours, il est moins emphatique que celui des anciens : on n'en fait pas aussi grand fracas que de Léonidas et des trois cents Spartiates. Mais, sans parler des discours sur les prix

1. J. Lemaître, *les Contemporains*, p. 255.

de vertu, qu'il serait aussi utile et scientifique de consulter que les annales des cours d'assises, on rencontre assez souvent des héros, des martyrs du devoir. L'héroïsme court les rues, simplement, humblement : voyez la petite sœur des pauvres.... Même chez les moins cultivés, il y a des lueurs de sentiment moral. Quoi que dise Zola, les paysans ne sont pas inévitablement des brutes.

Si l'écrivain, pour faire œuvre vraie et belle, doit dégager dans l'homme ce par quoi il est homme. son caractère essentiel, il faut aussi qu'il le mette en tel relief que nous soyons frappés, intéressés, émus. Car sa fonction est, non de nous faire connaître les éléments des choses et leurs rapports, mais de créer une synthèse expressive de vie. Pour cela, nous l'avons vu, il doit se garder d'accumuler, comme le font certains, les détails insignifiants. Et ici, il faut s'entendre sur le sens du mot « insignifiant ». Des détails peuvent être fort importants au point de vue scientifique, ou historique, et n'avoir pas de valeur esthétique, ne pas produire d'émotion. Or, ce que l'écrivain doit rendre sensible par l'image, c'est la qualité émouvante des choses, celle qui exprime et suggère le plus de vie possible. Dans la réalité, l'insignifiant est sur le même plan que l'essentiel ; mêlé, opposé même à lui, il le neutralise. L'écrivain soumet à la forme de son rêve la matière éparse des images qu'il a empruntées à la nature.

Sous l'action de l'idée inspiratrice, il élimine les éléments indifférents ; et ceux qui sont caractéristiques, ceux qui sont expressifs de vie, qui sont dispersés et perdus dans la masse de l'insignifiant, il les dégage, les fait émerger, les condense, les coordonne de façon à produire une illusion de la vie plus émouvante que la vie elle-même.

Un fait semble vérifier cette loi esthétique qui oblige tout écrivain à faire plus vrai que le réel : c'est que là où la réalité dépasse l'art par sa divine grandeur, là où l'art ne peut modifier la réalité, il échoue : « Jeanne d'Arc partage avec l'Évangile le privilège d'habiter une région supérieure à la poésie » [1]. Comment toucher, sans la diminuer, à la réponse que Jeanne fit au juge lui demandant si elle était en état de grâce : « Si je n'y suis, Dieu m'y mette ; et, si j'y suis, Dieu m'y garde [2] » ?

Ainsi le vrai, c'est-à-dire la conformité aux lois de la pensée et des choses, le respect et la mise en relief de la réalité essentielle, le vrai est la condition nécessaire du beau. Des créations littéraires qui seraient illogiques, invraisemblables, impossibles, des créations littéraires qui seraient en contradiction avec la vie réelle, ne nous apparaîtraient pas comme le prolongement imaginaire de cette vie ; elles ne

1. Ed. Grenier, *Revue Bleue*, 1er juillet 1893.
2. Joseph Fabre, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, p. 71.

nous donneraient pas le délicieux plaisir de continuer en elles le mouvement de la vie réelle, puisqu'elles contrarieraient ce mouvement. La réalité, matière du beau, condition nécessaire du beau, en est aussi et par suite la limite. C'est dans la limite du réel, actuel ou possible, que l'écrivain coordonne les images empruntées à la nature, de façon à créer, par suggestion, accroissement de vie intérieure et plaisir esthétique.

V

On peut même aller plus loin, ce me semble, et dire que le vrai, sans être l'objet de l'art et de la littérature, en est la conséquence et que, en un sens, l'art est plus vrai et nous révèle plus de réalité que la science.

La vérité, qui est, nous l'avons vu, un élément nécessaire de l'œuvre littéraire, n'y est pas formulée en termes abstraits, comme dans la science : elle se revêt d'une forme concrète, esthétique, tirée des apparences matérielles. En sorte que cette œuvre réalise dans une inspiration humaine, transfigurée par l'âme qu'elle exprime, l'union de l'esprit et de la matière. Conformément aux lois de toute réalité, elle traduit par des images sensibles la réalité humaine, la plus haute de la nature; elle synthétise,

dans une incarnation vivante et émouvante, tous les aspects de l'être. Tandis que le savant se borne à dégager les lois des choses, c'est-à-dire les coexistences ou les successions constantes et générales des phénomènes, l'écrivain prend conscience en lui-même de l'harmonie qui existe entre la nature et l'homme : harmonie incontestable ; car l'homme sort de la nature, il la résume en la dépassant, elle retentit en lui, comme il aspire à Dieu. Lors donc que, ainsi que Lamartine par exemple, il projette son âme dans les choses et s'en exprime, il réalise par l'œuvre esthétique cette synthèse profonde de l'invisible et du visible, que réalise la nature elle-même, qui constitue son acte et son essence. Il prend conscience aussi de l'harmonie, plus proche sinon plus réelle, qui existe entre l'humanité et lui, lorsque, comme Leconte de Lisle, il nous associe aux peuples disparus, ou, comme François Coppée, nous attendrit sur nos frères présents, lorsqu'il fait vibrer notre âme au contact des âmes.

Que le poète agrandisse et émeuve notre âme en racontant la vie universelle ou seulement la vie humaine, dans les deux cas, c'est, sous une forme personnelle, la nature entière, physique et morale, qu'il exprime et nous apprend. C'est un rêve que sa création, soit. Mais ce rêve continue en nous la vie des choses et des hommes; mais il prolonge dans notre imagination les créations mêmes de la nature.

S'il y a plus de réalité dans le mouvement intérieur de la nature et de l'homme aspirant à l'existence et à la perfection que dans les lois, conditions abstraites de ce mouvement, il y a plus de vérité dans l'art que dans la science.

Si la vérité est une conséquence de l'art, est-ce une conséquence qu'on doive poursuivre pour elle-même? Est-ce un but? L'œuvre littéraire doit-elle viser à la défense d'une idée? D'après quelques-uns de nos modernes réalistes, le réaliste doit être didactique : « Un écrivain, dit Balzac, doit se regarder comme un instituteur des hommes ». C'est d'ailleurs l'idée positiviste et utilitaire que la plupart veulent propager : « Nous montrons, dit Zola, le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes... ».

Il y a quelque vérité dans cette conception de l'art. Si la littérature est un jeu, ce n'est pas un jeu de mots, un exercice de virtuosité verbale. La formule de « l'art pour l'art » est inacceptable si, comme certains dilettantes paraissent l'entendre, elle signifie « l'art pour la forme », si la littérature qui s'en inspire doit consister à jongler avec des paroles, à ciseler le vide avec talent. L'œuvre littéraire ne peut nous émouvoir que si elle nous fait

penser, que si elle engage l'esprit dans une libre rêverie qui satisfasse son besoin de vie et de progrès.

En fait, il est impossible à l'écrivain de ne pas avoir du monde et de l'humanité une conception quelconque, impossible que son œuvre ne s'en ressente pas. A chaque ligne, Flaubert laisse percer son pessimisme et son mépris violent pour tout ce qui n'est pas l'art. Et même, si l'un des éléments de la beauté est la vérité humaine, la beauté varie en raison de cet élément. A égalité de talent dans l'expression, une œuvre est d'autant plus belle, qu'elle résume et traduit plus de réalité, qu'elle suggère plus d'idées, et des idées plus hautes et plus pleines d'être, en un mot, qu'elle crée en l'âme une vie plus vraiment humaine. Qu'il s'agisse des genres littéraires ou des écrivains, il y a là un principe de classification, de hiérarchisation : la tragédie, à ce point de vue, est supérieure au vaudeville, et Bossuet à un sonnettiste. Taine l'avait bien vu, en mesurant la beauté de l'œuvre d'art, non pas seulement à sa puissance d'expression et à sa bienfaisance, mais aussi à sa vérité, à la somme de réalité qu'elle contient.

Et cependant, si l'auteur apparaît sous le personnage, si la leçon se glisse et prétend s'imposer dans le récit ou l'action, si l'intention de nous catéchiser se laisse soupçonner, adieu le plaisir, adieu l'émo-

tion esthétique! Pourquoi avions-nous ouvert un roman, été au théâtre? Pour oublier la vie réelle dans un rêve libre. Et voilà que, sous prétexte de nous amuser ou de nous émouvoir, l'auteur, s'érigeant en professeur, a la prétention de nous instruire?... Mais nous ne sommes pas à l'école, ni au sermon! Mais il nous ennuie, ce pédant, avec sa leçon!...

Alors, comment doit s'y prendre l'auteur? « L'esprit de conversation, a dit La Bruyère, consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres. » De même, un auteur ne doit pas se substituer à ses lecteurs, penser à leur place : il doit présenter la réalité de façon si impersonnelle qu'on ne voie qu'elle, qu'on ne le voie plus, lui. S'il apparaît derrière son récit, et vient faire ses réflexions, l'illusion s'évanouit de suite : ce n'est plus la réalité qu'on a sous les yeux, c'est un monsieur qui veut nous en faire accroire ou se faire admirer : on ne s'oublie plus dans la réalité rêvée. — Mais, direz-vous, les réflexions de l'auteur peuvent être intéressantes? — Justes, oui; intéressantes, jamais, dans une œuvre d'art. Car ce que l'on demande à cette œuvre, ce n'est pas l'instruction, c'est l'émotion. — Mais le plaisir d'apprendre, n'est-ce rien? — Oui, nous avons du plaisir à apprendre, quand tel est notre but, quand nous allons à un cours ou que nous ouvrons un livre de

science, en un mot, quand nous voulons nous instruire. Mais quand notre intention est simplement de goûter une jouissance esthétique, nous n'acceptons pas qu'on nous fasse la leçon. Si leçon il y a, nous tenons à la dégager nous-mêmes de la lecture, du récit ou de l'audition du spectacle. Un habile auteur met pour ainsi dire ses lecteurs en état de trouver l'idée de son livre, et leur donne ainsi le plaisir de la découverte. Interpréter une œuvre, c'est la créer, en quelque sorte, dans un ordre inverse à celui qu'a suivi l'écrivain. Celui-ci, une idée étant donnée, l'a exprimée en une synthèse d'images empruntées à la réalité. Le lecteur part de ces images, de cette représentation de la réalité, et, les traduisant, il en dégage l'idée qu'elles expriment. Ne lui donnez pas la traduction, laissez-lui le plaisir de la faire, la joie d'aller lui-même, librement, des signes à l'idée signifiée, la joie de recréer par lui-même la pensée de l'auteur et, s'identifiant à lui, de partager son émotion.

En somme, cette émotion esthétique, c'est le but de l'œuvre d'art. L'idée n'en est qu'un moyen. Et ce moyen peut réussir, à condition que l'essor de l'imagination ne soit pas entravé par le souci didactique.

Et cela nous amène à la fameuse question des rapports de l'œuvre d'art et de l'idée morale.

CHAPITRE IX

RÈGLES DE LA CRITIQUE DOGMATIQUE (FIN) : LA MORALITÉ DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

I. Théories sur les rapports de l'œuvre littéraire et de l'idée morale. — II. Fonction de l'art : il doit exprimer et suggérer de la vie. — III. Moralité, forme supérieure de la vie. — IV. Moralité, condition nécessaire, non suffisante de l'œuvre supérieure. — V. En quel sens la laideur morale est un élément de l'œuvre littéraire. — VI. Moralité, effet et marque de l'œuvre supérieure. — VII. Moralité, non but d'œuvre littéraire. — VIII. La moralité doit être dans l'âme de l'écrivain. — IX. Conclusion sur les règles de la critique dogmatique.

I

Que doit être la moralité dans l'œuvre littéraire?

Les critiques ont donné à cette question des solutions contraires, en se fondant tous, semble-t-il, sur de bonnes raisons.

Pour les uns, l'art n'a pas à s'occuper de la morale, pas plus que la science. Le savant se demande où est la vérité, non quelle en sera la con-

séquence pratique. L'artiste ne vise qu'à la beauté de la forme : peu lui importe l'immoralité du fond. En fait, souvent la vertu est inesthétique, le vice splendide; et l'histoire nous apprend qu'il arrive à l'art de prospérer là où s'épanouit l'immoralité.

Pour les autres, au contraire, l'art est un moyen de perfectionnement moral [1]. L'intention morale, disent-ils, est visible dans le *Prométhée* d'Eschyle, dans l'*Antigone* de Sophocle, dans toutes les tragédies de Voltaire et dans maintes œuvres de Victor Hugo. Alexandre Dumas fils fait du théâtre l'évangile du peuple; il faut, d'après lui, le mettre au service « des grandes réformes sociales et des grandes espérances de l'âme ». « C'est la religion de la souffrance humaine, dit M. Chantavoine, que l'art moderne se met à propager comme un écho de notre civilisation. » Dans sa belle préface au *Roman russe*, M. de Vogüé s'élève avec force contre ces délicats qui ne veulent pas que l'écrivain « s'inquiète d'enseigner ou de consoler les hommes », et qui « consentent à faire la roue devant la foule, à cette seule fin de lui faire admirer leur adresse ». Tel est enfin l'avis de G. Eliot et des romanciers russes. Taine lui-même fait de la bienfaisance d'une œuvre littéraire un des signes de sa valeur. « Écrire, dit avec raison M. Brunetière, ce n'est pas seulement

1. V. Stapfer, *Revue Bleue*, de juillet à décembre 1887.

rêver, ou sentir, ou penser, c'est agir »; et l'action doit avoir un but moral, celle-là surtout dont le retentissement et l'effet sur les âmes sont indéfinis.

II

Pour déterminer la part de vérité que contient chacune de ces opinions, je rappelle d'abord la fonction essentielle et constitutive de l'art. Elle est distincte de celles de la science et de la morale. L'art a pour fonction, en créant une synthèse d'images, de suggérer un déploiement de vie imaginaire, un progrès intérieurement réel, d'où résulte l'émotion esthétique. Il n'a ni à instruire ni à moraliser. Il a sa vie propre; il est autonome. Sa seule loi, c'est de produire l'émotion esthétique par la création de formes belles. La devise « l'art pour l'art » est doublement acceptable : elle affirme la liberté de l'art et l'importance de la forme.

Est-ce à dire qu'elle doive signifier « l'art pour la forme »? Certains le croient. Pour eux, l'harmonieuse synthèse des images, l'exquisité de l'expression, c'est toute la beauté. Pour d'autres même, c'est toute la bonté. Demandez-leur pourquoi, par exemple, ils n'ont pas fui le danger : ils vous répondront, — non pas « c'était mon devoir », cette expression « vieux jeu » n'est bonne que pour les simples et

les arriérés, — mais « c'eût été inélégant ». D'autres vont plus loin encore : ils sacrifient la morale à l'esthétique : qu'importe l'acte, quand le geste est beau? Néron se paya un admirable spectacle en brûlant Rome : c'était un esthète. La beauté n'excuse-t-elle pas tout? Sans aller, tant s'en faut, aussi loin, un directeur de conscience contemporaine, l'auteur de l'*Abbesse de Jouarre*, semble préférer une société immorale et artiste à une société vertueuse, mais fruste et inélégante, l'Italie du XVe et du XVIe siècle à l'Écosse du XVIIe [1]. — Il est vrai que, pour le comte L. Tolstoï [2], cette opinion est « d'une stupidité qui effraye ». Mais c'est sans doute que Tolstoï est un sauvage, incapable de comprendre toutes les exquisités d'une âme d'esthète.

Est-il nécessaire de discuter, est-il nécessaire même de qualifier une théorie qui essayerait de justifier l'immoralité par son caractère esthétique? Non, n'est-ce pas? Quant à l'opinion qui réduit le bien au beau, elle est d'une commodité singulièrement inquiétante. Qu'on s'interroge en toute sincérité : pour résister à certaines tentations, suffit-il d'avoir le culte des sensations raffinées, et la pudeur esthétique d'une imagination exquise, et l'aristocratique horreur des inélégances morales?

1. Renan, *Études d'histoire religieuse* : Channing et le mouvement unitaire aux États-Unis.
2. Les *Débats*. Article de Tolstoï sur Maupassant, 8 juin 1894.

La théorie qui fait de la forme le but suprême de notre activité n'est pas moins funeste à l'art qu'à la moralité. Prise absolument, elle est insoutenable. La forme n'est rien, par elle-même, qu'un moyen d'expression. Elle ne vaut, elle n'est belle qu'en raison et dans la mesure de son aptitude à traduire nos idées et nos sentiments. Elle est au fond ce que le corps est à l'âme.

> La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien!
> C'est tout avec l'esprit, ce n'est rien sans l'idée.
> (V. Hugo : Au statuaire David.)

Flaubert lui-même, ce passionné virtuose de la forme, écrivait à son ami Louis Bouillet, en 1850 : « Ce qui nous manque, c'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet.... Où est le cœur, la verve, la sève? » Les Parnassiens, dit Amiel, « sculptent des urnes d'agate et d'onyx; mais que contiennent ces urnes? De la cendre .»

Comment serions-nous émus par la seule beauté de la forme, par la musique du vers, par la virtuosité de l'exécution? Il y a là de la difficulté vaincue, de l'habileté technique, qui peut intéresser les gens du métier — comme intéressent les variations d'un violoniste ou d'un pianiste, — mais c'est superficiel et vide; parfois aussi des images agréables, pour les yeux ou les oreilles, mais rien qui aille à l'âme. Aussi, en dehors de la coterie où les initiés se con-

gratulent avec d'autant plus de fierté qu'ils sont moins compris, la foule, même intelligente, « n'a que faire de dilettantisme et de contemplation. Il lui faut une littérature dont elle fasse usage, qui lui parle de sa vie, de ses misères [1]. » En somme, la beauté échappe à ceux qui ne poursuivent que la beauté. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir à quelles productions vient parfois échouer l'école littéraire qui, indifférente aux idées et aux sentiments, a pour seul but la musique ou la couleur des mots, et semble se complaire à ciseler son néant intellectuel.

L'œuvre littéraire doit donc être pleine et expressive de vie. J'accepte volontiers la formule « l'art pour l'art », si elle signifie, non l'art pour la forme, mais l'art pour l'âme ou pour la vie, si elle signifie que la mission de l'artiste est de condenser de la vie sous une forme émouvante, de l'exciter ainsi et de la réaliser en nous par une suggestion d'images.

III

Or la vie se manifeste sous bien des aspects. Par une incessante évolution où chaque état résume les états inférieurs et leur ajoute un caractère qui lui

1. Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, p. 6.

est propre, la nature s'élève de la matière à la moralité. En chacune de ses formes, elle est objet possible d'œuvre esthétique. Mais plus elle possède de perfection, plus près elle est de l'homme, plus elle l'intéresse et l'émeut. La matière la plus émouvante des créations littéraires, c'est donc la forme la plus haute de l'humanité et par suite de la nature : la moralité. Car la moralité constitue le caractère propre, essentiel, de l'être humain. « La moralité est vraiment la forme la plus parfaite de l'activité ; c'est l'âme qui, sachant ce qu'elle est, conçoit, s'impose, réalise ce qu'elle peut et doit être. C'est, au point de vue de l'existence, l'activité la plus riche qu'il y ait : rien n'égale la richesse du cœur qui aime. C'est, au point de vue du plaisir, la source des affections les plus exquises et les plus durables. C'est, au point de vue de l'ordre, l'harmonie la plus achevée, celle qui tend à nous faire vivre « un en tous, tous en un ». C'est, au point de vue de l'intensité, l'énergie la plus puissante et la plus rayonnante, celle qui pénètre et fait vibrer le plus profondément les âmes. Tous ces caractères, la moralité les comprend et les empreint de sa marque propre : elle les résume et leur ajoute ce qui fait leur valeur, la qualité. Peut-on dire parfaits l'existence, la quantité, le plaisir, l'ordre, l'activité, quand ce ne sont pas l'existence et la grandeur de la bonté, et le plaisir qui en est la fleur,

et l'ordre où elle se révèle, et l'activité qu'elle oriente [1] ? »

Puisque l'œuvre littéraire émeut en raison et dans la mesure de la vie qu'elle exprime et communique, puisque la forme la plus haute de la vie est la moralité, l'on peut dire que la moralité, exprimée et communiquée, est un des éléments, sinon de toute œuvre, au moins de toute œuvre supérieure.

Je dis « un des éléments ». Car la moralité est loin de suffire à la production de la beauté : une œuvre morale n'est belle par surcroît que quand elle est émouvante, que quand à la hauteur de l'inspiration se joint la valeur expressive de la forme ; elle « n'élève l'esprit », comme le dit La Bruyère, et n'inspire « des sentiments nobles et courageux » que quand « elle est faite de main d'ouvrier ».

IV

Précisons. Quel rôle joue cet élément, la moralité, dans l'œuvre littéraire ?

La moralité est pour l'œuvre littéraire une matière, sinon unique, du moins supérieure. Car elle est la forme la plus haute de la vie que doit exprimer et communiquer l'écrivain. A égalité de talents, à égale

1. Ricardou, *De l'Idéal*, p. 41.

perfection de formes, la valeur esthétique croît avec l'intérêt moral. Ce n'est pas seulement par la virtuosité littéraire que Corneille est supérieur à Piron et Lamartine à Parny. — Cet intérêt moral existe d'ailleurs, inférieur mais réel, dans des sujets artistiques qui au premier abord en semblent dénués, par exemple dans la peinture de natures mortes. La représentation de vulgaires objets matériels, insignifiants par eux-mêmes, peut évoquer des scènes de la vie humaine, il peut s'en dégager des émotions. Autrement, à quoi servirait-elle? A prouver, par la ressemblance avec le modèle, l'habileté du peintre? Cela ne suffirait pas à lui donner un caractère esthétique. Au fond, rien de ce que l'artiste vrai représente ne nous est indifférent, parce que, en toutes ses créations, il met quelque chose de la vie morale, c'est-à-dire de nous : il nous exprime en exprimant les choses.

Matière de l'œuvre littéraire, la moralité en est aussi la condition. Je dis la condition et non le principe générateur, la cause efficiente. Elle ne suffit pas à produire la valeur esthétique; mais, sans elle, cette valeur n'existe pas, ou est inférieure. L'art n'est beau que dans les limites du bien, comme il n'est beau que dans les limites du vrai. Un art immoral est inesthétique, comme un art faux. Pour que se produise ce progrès intérieurement réel d'où résulte le plaisir esthétique, il faut que l'œuvre litté-

raire nous élève au-dessus des pensées grossières et déprimantes. L'idéal moral, en nous élevant, nous affranchit.

V

Est-ce à dire qu'une œuvre littéraire ne doive représenter que la vertu, que la laideur morale doive en être exclue? Non, certes. Et Aristote estime justement qu' « un héros parfait serait insupportable dans un poème ». Le héros de l'*Énéide*, sans être insupportable, nous laisse assez froids. Pourquoi? C'est peut-être que la poésie est fondée plus sur la passion que sur la raison et qu'il est plus raisonnable que passionné. La laideur morale est nécessaire dans une œuvre littéraire : comme moyen de contraste — ainsi l'ombre dans Rembrandt et les discordances dans Beethoven, — mais surtout parce que, nous donnant l'illusion de la réalité, elle permet l'émotion esthétique. Le vrai est la condition du beau. La beauté d'une œuvre se mesure à sa force expressive, celle-ci à la somme de vie évoquée, suggérée, produite en nous. Or « l'homme n'est ni ange ni bête; et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête[1] ». Une œuvre qui ne représente

1. Pascal. Art. VII, 13 (Havet).

qu'un aspect de la vie, même le plus élevé, est mensongère et par suite nous laisse indifférents.

Reste à savoir — et c'est le plus difficile — dans quelle mesure l'œuvre littéraire doit admettre et exprimer la laideur morale.

D'abord, une œuvre littéraire qui fait de l'immoralité l'élément essentiel de la réalité humaine, qui ne voit et n'exprime dans l'homme que l'animal, est doublement inesthétique : contraire à la vérité, elle ne donne pas l'illusion du réel ; contraire à la moralité, elle nous déprime, elle nous humilie ; elle peut exciter notre curiosité, mais l'émotion qui s'en dégage n'est pas une émotion littéraire. Au théâtre, « il ne faut pas que l'événement contrarie nos dispositions morales, ou sinon nous ressentons un malaise et comme un arrêt de nos tendances acquises »[1].

Certains estiment, il est vrai, que l'horreur du mal nous mène au bien. C'est l'éducation spartiate par la vue des Ilotes ivres. — Mais est-il bien sûr que la représentation du mal nous en détourne ? On le sait, toute image tend à se réaliser, et l'image du vice plus que celle de la vertu. La raison en est simple : la vertu suppose l'effort, la peine ; pour le vice, il n'y a souvent qu'à se laisser aller : il est plus facile de descendre que de monter. « Dans le domaine physique, la maladie est plus contagieuse que la

1. Lucien Arréat, *le Monde dans le drame, l'épopée et le roman*, p. 125.

santé; de même, dans le domaine moral[1]. » Dira-t-on que la vue des conséquences du mal suffit à rejeter vers le bien? Illusion. On peut être plus charmé, plus attiré par le mal, qu'effrayé par le châtiment.

Que l'immoralité nous charme ou nous répugne, dans les deux cas elle est contraire à l'art : dans le premier, elle substitue en nous l'idée sensuelle, idée troublante et déprimante, au plaisir pur et désintéressé que produit le rayonnement esthétique de l'âme; dans le second, elle empêche le jeu libre et harmonieux de nos facultés interprétatives.

L'écrivain doit exprimer la laideur morale, mais de telle sorte que cette expression suggère des idées, des émotions qui élèvent l'âme. J'oserai même dire que, pour cela, il lui suffit d'être vrai. En étant vrai, il voit notre nature, mais toute notre nature. Il ne néglige pas ce par quoi l'homme est homme, l'élément supérieur. Il le rabaisse, mais il l'exalte. Et, s'il sait l'exprimer de façon puissante, sa création est belle parce qu'elle est vraie et morale. Je crois que tout ouvrage immoral est le résultat d'une erreur et le signe d'un esprit inférieur.

Mais, et c'est la grande difficulté, n'y a-t-il pas de très belles œuvres qui ne sont pas morales? S'il en est ainsi, la moralité n'est donc pas une condition de la beauté? — D'abord, répondrai-je, les

1. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 381.

auteurs qu'on invoque ne sont qu'une exception; et l'abus d'une chose ne doit pas faire méconnaître ce que son usage a de bon : il ne faut pas arracher la vigne parce qu'il y a des ivrognes[1]. Et puis, en y regardant de plus près, on peut se convaincre, je crois, que les auteurs en question auraient eu plus de valeur esthétique s'ils avaient eu plus de valeur morale et que, s'il y a en eux de l'immoralité, il s'y trouve aussi des tendances morales qui, sans suffire à expliquer leur mérite littéraire, le permettent cependant et permettent notre admiration. Enfin, notre nature est fort complexe, et il se peut qu'un auteur, immoral dans ses actes faute d'énergie, ait cependant un idéal moral très élevé, que tout au moins il soit moral en imagination, moral dans ses créations littéraires. Mais prenons des exemples. On objecte la valeur littéraire de certaines œuvres, fort supérieure à leur valeur morale; on cite Boccace, Rabelais, La Fontaine, Molière, Byron. — Assurément, elles ne sont pas toutes à mettre entre les mains des jeunes filles. Pourtant il faut bien faire remarquer que, si leur inspiration avait été plus haute, leur valeur esthétique y aurait gagné. Boccace est inférieur au Dante comme écrivain : ne serait-ce pas en partie parce qu'il lui est inférieur comme âme? Et puis, n'exagérons rien : certaines joyeusetés gros-

1. Martha, La moralité dans l'art. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1879.

sières, comme les gauloiseries de Rabelais, outre qu'elles recouvrent un indéniable fonds de bon sens et parfois de haute santé morale, sont beaucoup moins dangereuses, parce qu'elles sont franches, que des œuvres « très distinguées » dont l'art consiste à suggérer, en des termes très propres, les idées de choses qui ne le sont pas du tout. La forme spirituelle des *Contes* de La Fontaine ne suffit pas à en faire une grande œuvre. Molière, en éloignant du vice par le ridicule, rapproche de la vertu, et son observation est humaine et, en un sens, morale. Quant aux héros de Byron, ils sont loin d'être parfaits. Mais ce qui les rend émouvants, c'est qu'à leurs imperfections sont mêlées des qualités noblement humaines. Il y a en eux un éclat de bravoure, une profondeur de sentiment qui nous font sympathiser avec eux, qui nous font retrouver en eux l'expression agrandie et vivante du mal, et aussi du bien de l'humanité.

Il est un cas plus gênant, semble-t-il, pour ma thèse, celui de la Renaissance italienne : c'est en pleine corruption morale, dit-on, qu'elle s'est épanouie et a produit des chefs-d'œuvre. La peinture, par exemple, maladroite au XIVe siècle avec Giotto, et encore au XVe avec Masaccio, Fra Angelico, même avec Le Perugin, progresse en même temps que croît la dépravation des mœurs; quand

elle atteint son sommet, au début du XVIe siècle, l'immoralité est à son comble, l'idolâtrie païenne de la forme, dans l'art et dans la vie, remplace l'inspiration religieuse. — Qu'en penser?

J'accorde d'abord que, dans la peinture, qui est un art plastique, la forme a plus d'importance, et le fond moins, qu'en littérature. Le préraphaélisme, issu d'un sentiment sincère et d'une technique encore inexpérimentée, est une phase utile, nécessaire même, dans l'évolution que doit couronner Raphaël; mais y revenir après Raphaël serait un contresens, historique et esthétique. Les préraphaélites symbolisent des idées plutôt qu'ils ne représentent des êtres. Voyez, par exemple, le séraphique couronnement de la Vierge, de Fra Angelico [1] : les personnages y sont des âmes plutôt que des corps; il n'y a là ni ombre, ni relief, ni perspective, ni mouvement, ni anatomie; la matière, éthérée, transfigurée, disparaît presque dans la splendeur de la lumière paradisiaque; l'expression des visages suffit à dire l'ardente adoration et la béatitude céleste. Quelque admiration qu'on doive à ce suave immatérialisme, on ne saurait l'ériger en système. Savonarole, que d'ailleurs devait dépasser Luther, allait trop loin dans sa lutte passionnée contre l'art païen : la peinture doit être plastique,

1. Musée du Louvre, salle VII.

elle doit être une suggestion d'idées, mais par une vision des choses, et l'on ne pouvait indéfiniment peindre des esprits purs sur des fonds d'or.

Mais si la forme est nécessaire, l'inspiration l'est aussi, même en peinture; et j'entends ici, à propos de la peinture religieuse, l'inspiration à la fois morale et religieuse : ne sont-ce pas choses connexes que la morale et la religion? Si la religion suppose la morale, n'est-ce pas elle, et elle seule, qui lui donne un fondement et une valeur absolus? — Or c'étaient des esprits cultivés et de savants lettrés que beaucoup de ces jouisseurs contre qui tonnait Savonarole. Mais en même temps, à mesure qu'à l'action faiblissante de la religion se substituaient en eux le culte peu gênant, puis l'idolâtrie dangereuse de la forme, ils devaient, de plus en plus, devenir des âmes sensuelles et des caractères féroces : Machiavel pouvait être leur théoricien, César Borgia leur héros, et L'Arétin leur maître. Païens par la vie et par l'imagination, et cela sans avoir le patriotisme grec, ils devaient être amenés, par leur sensualité comme par la conformité de leur goût à l'idéal antique, à rechercher la beauté plastique du corps plus que l'expression religieuse du visage, à remplacer le Ciel par l'Olympe, les Saints et les Saintes par les Dieux et les Déesses, à multiplier les peintures mythologiques jusque dans les cloîtres et les églises. Ils ne croyaient plus, avec

Fra Angelico da Fiesole, que « celui qui travaille pour le Christ doit toujours se tenir avec le Christ », et l'on n'apercevait plus dans leurs œuvres le reflet du principe surnaturel qui avait régénéré les nations. Décadence religieuse, puis morale, enfin artistique, telle devait être leur histoire. — A ce point de vue, ne peut-on comparer l'évolution de la peinture religieuse à celle de la musique religieuse? La science de l'orchestration a progressé : mais où est le sentiment religieux de Palestrina, de Stradella et de Sébastien Bach? — Et ne peut-on enfin regretter ce qu'il y a d'excessif dans le paganisme littéraire de Boileau et des classiques, paganisme qui plaçait le but suprême de l'art non pas tant dans l'expression sincère des sentiments réels que dans la réalisation artificielle de l'idéal de beauté antique, écartant ainsi, malgré *Polyeucte* et *Athalie*, l'inspiration vraiment religieuse, de la poésie lyrique, de la tragédie et de l'épopée?

La peinture italienne s'était d'abord attachée plus à l'expression du sentiment religieux qu'à la beauté plastique; et elle devait périr, sous l'influence du classicisme mythologique, dans l'excès contraire. Entre ces deux phases de son évolution, il est un moment où, à son sommet, elle combina ce qu'avaient d'esthétique l'art chrétien d'où elle s'était élevée et l'art païen où elle allait descendre, où elle

put concilier, dans des œuvres parfaites, l'inspiration et la forme, moment merveilleux, unique, des grands artistes, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. Dans la peinture, comme dans les lettres, les genres évoluent : « il y a dans l'art un point de perfection »[1], celui qu'ont atteint Sophocle, Racine, Mozart, — celui où l'heureux génie de Raphaël sut fondre, en une harmonie suave, la pureté morale et la beauté plastique. Savonarole qui, malgré les excès de son zèle, lors des autodafés de 1497 et 1498, n'était pas un iconoclaste barbare, mais avait pour disciples, pour amis, Marsile Ficin et Ange Politien, et de grands peintres comme Fra Bartolomeo et Le Perugin, qui soutenait avec Platon que la beauté est dans l'expression de l'âme plutôt que dans la forme du corps, qui, patriote et chrétien, voulait que l'art fût sincère, populaire, bienfaisant et élevât l'imagination au lieu de la dépraver, — Savonarole aurait sans doute admiré les œuvres religieuses des artistes géniaux qui allaient lui survivre, le *Moïse* de Michel-Ange et les *Madones* de Raphaël. Michel-Ange ne faisait-il pas des sermons de Savonarole sa lecture habituelle alors qu'il travaillait à la chapelle Sixtine ?

Et ainsi l'inspiration morale est nécessaire aux créations supérieures de la peinture elle-même. L'art

1. La Bruyère.

italien avait progressé aux XIVe et XVe siècles, à une époque relativement morale. C'est par des précurseurs[1] à la fois chrétiens, au moins de sentiment, et admirateurs de la beauté antique, c'est par Giotto, Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Le Pérugin, qu'avait été possible, avec Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, la synthèse la plus haute de l'idée et de la forme. Et la décadence artistique survint quand déclina la moralité, quand l'idolâtrie païenne de la forme eut achevé de pénétrer les mœurs et les arts, les actes et les œuvres. L'exemple de la Renaissance italienne, qu'on nous oppose, sert au contraire à montrer l'étroite corrélation qui unit la morale et l'art, même l'art plastique.

L'art est différent de la morale. Mais différence n'est pas indifférence. Il exprime la vie. Et comme la vie morale est supérieure à la vie physique, ainsi la beauté morale est supérieure à la beauté simplement plastique. Si la moralité n'est pas la condition de toute beauté, par exemple d'une beauté qui ne serait que matérielle, je crois cependant pouvoir conclure : 1° que l'immoralité, comme la fausseté, est contraire à la beauté; 2° que, à égalité de talent dans la forme, une œuvre, artistique ou littéraire, est d'autant plus suggestive de vie, d'autant plus

1. *Les Précurseurs de la Renaissance*, par Eugène Müntz.

émouvante, d'autant plus belle qu'elle est plus morale; 3° que l'inspiration morale est la condition de toute œuvre supérieure.

VI

La moralité, matière et condition de toute œuvre supérieure, lui est inhérente. Puisqu'elle la pénètre, ne s'en dégage-t-elle pas? N'en est-elle pas un effet, une conséquence et même un signe, un critérium?

L'écrivain, en matière de morale, ne saurait être neutre. Impossible qu'il n'ait pas sur la vie humaine des idées, un système, qu'il le sache ou non. Impossible que ces idées ne pénètrent pas son œuvre, qu'il le veuille ou non. Les écrivains les plus impersonnels, les réalistes en apparence les plus impassibles, Flaubert, Maupassant, trahissent leur conception de la vie.

L'œuvre littéraire suggère donc, avec des images, des idées, une morale. Et le talent des écrivains se mesure à la puissance de leur suggestivité. L'on sait la tendance qu'ont les idées à se réaliser : une idée s'empare de moi, celle, par exemple, d'une chute possible, au bord d'un précipice; elle devient image; l'image à son tour suscite les mouvements nerveux et musculaires qui produiront la chute, si je ne la

combats énergiquement. Quand la conscience et la volonté sont faibles et que l'imagination est forte, la lecture d'un roman criminel peut pousser presque irrésistiblement au crime. Dans le somnambulisme, naturel ou artificiel, où la conscience et la volonté sont endormies, l'image, ne rencontrant pas d'adversaire, est maîtresse absolue de l'individu, il n'est plus qu'une machine où elle provoque les mouvements nécessaires à sa réalisation : l'automatisme psychologique est complet. — Un phénomène moins alarmant, mais de même nature, a lieu quand nous lisons. Les images que nous suggère l'écrivain tendent, elles aussi, à se réaliser; elles sont comme le germe de mouvements conformes; nous nous ouvrons à elles, nous nous emplissons d'elles, nous commençons à leur être semblables. Admirer, c'est déjà imiter. On comprend dès lors l'effet moralisateur d'une œuvre belle. Elle nous arrache à nos misères et à nos petitesses. Elle nous élève, unis à nos semblables, à l'âme qui s'y exprime. Elle réalise en nous l'humanité qu'a résumée en lui l'auteur et qu'il a éloquemment traduite. Elle est morale parce que, pour un instant au moins, elle égale notre âme à l'âme de l'humanité. L'art est une source de rayonnement, d'amour. Quand nous voyons, au théâtre, les malheurs de personnages fictifs, le plaisir que nous éprouvons n'est pas celui du sage épicurien se réjouissant d'avoir échappé aux orages de la

passion, c'est la joie de sentir notre âme agrandie par la pitié.

La moralité d'une œuvre est le signe, le critérium de sa beauté. Car si cette œuvre élève notre âme, ce n'est pas seulement qu'elle procède d'une haute inspiration, c'est aussi que la forme répond au fond et la valeur de l'expression à celle de l'idée exprimée. Quand elle est morale par son effet, c'est donc qu'elle est belle. Nous l'avons vu, toute œuvre belle n'est pas nécessairement moralisatrice, lorsque, par exemple, sa beauté est purement plastique — et encore faut-il rappeler que l'immoralité est anti-esthétique, — mais toute œuvre qui a pour effet d'élever nos âmes est belle : car cet effet suppose et prouve, avec la valeur morale de l'idée, la valeur esthétique de l'expression. Et en ce sens, je crois qu'il faut pleinement se rallier aux paroles de La Bruyère : « Quand une lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage; il est bon et fait de main d'ouvrier ».

Puisque une œuvre peut suggérer le mal ou le bien, l'on comprend la responsabilité de l'écrivain. Il a charge d'âmes. Il agit sur les lettrés et, par les lettrés, sur tous. Il sait la force de suggestion que possède l'image. La loi morale s'impose à lui plus qu'aux autres. Il peut s'y soustraire; il ne le doit pas. Dira-t-on que les écrits sont sans influence sur la

conduite des hommes? Ce serait nier le pouvoir suggestif des images. Ce serait aussi nier l'action des idées ou des tendances philosophiques que le lecteur dégage de tout ouvrage. Le peut-on sérieusement? Il est vrai, l'idée ne suffit pas à déterminer l'acte. Mais elle y contribue, d'autant plus puissamment que l'individu est plus intelligent : l'importance qu'on donne à l'éducation n'en est-elle pas l'aveu et la preuve? « Assurément, il est des hommes d'élite que ne peut entamer la doctrine la plus dissolvante; à supposer qu'ils n'en soient même pas troublés, cela prouve simplement que l'habitude morale, qui survit en eux aux croyances de leurs ancêtres, leur est un préservatif suffisant; combien de temps suffira-t-elle, dans les générations à venir, toujours diminuée par les tendances inférieures et, de plus, minée par l'action des doctrines qui, au lieu de l'entretenir dans les âmes, en montreront l'inanité? Quant à ceux, bien plus nombreux, qui ne jouissent pas d'une sainteté impassible, comment ne pas voir que certains systèmes, en absolvant, au lieu de les combattre, leurs passions déprimantes, aggravent et précipitent leur chute? Peut-être oscillaient-ils entre le bien et le mal : il a suffi de l'appoint d'une théorie qui leur montrât une nécessité de tempérament dans ce qu'une métaphysique vieillie appelle le mal, pour lever leur hésitation et les faire pencher, puis tomber du côté de leur nature

inférieure [1]. » Après l'expérience de la vie, il n'y en a pas de plus émouvante démonstration que *le Disciple* de Bourget.

S'il est vrai que la moralité est la matière, la condition, l'effet et le critérium des œuvres supérieures, s'il est vrai que l'écrivain, en même temps qu'artiste, est homme, qu'il a le droit et le devoir de n'être pas neutre, qu'il a, plus que tout autre, charge d'âmes, ne peut-il pas, ne doit-il pas donner aux créations de son esprit un but qui les élève et qui élève ses lecteurs? Ne doit-il pas tendre à cette forme supérieure où s'identifient le beau et le bien, à la beauté morale? L'œuvre littéraire ne doit-elle pas être le beau mis au service du bien, la splendeur du bien? La moralité, effet désirable de l'art supérieur, ne doit-elle pas être l'effet poursuivi, le but? Et le plus sûr moyen d'y atteindre, n'est-ce pas d'y tendre?

VII

Eh bien, non. Et quelque paradoxale que semble cette opinion, je crois que le plus sûr moyen de trouver l'effet moral, c'est de ne pas le chercher. Car, à le chercher, il y paraît toujours, qu'on le veuille

1. Ricardou, *De l'Idéal*, p. 344-345.

ou non. Et si l'intention moralisatrice se montre, se soupçonne seulement, adieu le plaisir. Quel était notre but, en allant au théâtre? nous instruire? nous moraliser? Pas du tout. Nous voulions échapper par l'imagination aux misères de la vie réelle, prolonger notre vie dans le rêve et goûter les délices de ce rayonnement de l'âme. Un instant, nous nous étions oubliés dans les personnages du drame; nous étions eux-mêmes; nous jouissions du plaisir de leur activité sans avoir à partager leurs souffrances.... Et voici qu'un monsieur, s'approchant du trou du souffleur, se met à nous faire une dissertation, un sermon.... Alors, notre rêve s'envole; nous sommes brusquement ramenés à nous-mêmes, à la vie réelle, au devoir, au renoncement, à la lutte douloureuse contre nos passions.... Comment n'en aurions-nous pas quelque dépit? Nous demandions à l'auteur du plaisir, non une morale. Or « les hommes ressemblent en cela aux enfants. Ordonnez-leur de jouer, ils ne joueront plus.... Le plaisir périt au moment où commence la leçon [1]. » Euripide philosophe nous ennuie, et aussi G. Sand socialiste. Si seulement, à défaut d'émotion esthétique, nous y avions quelque profit moral? Mais non. Notre déception nous a mis de mauvaise humeur : en allant au théâtre, nous n'allions pas au sermon....

1. Martha, La moralité dans l'art, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1879, p. 860.

Non, nous ne sommes pas disposés à accepter la morale de l'auteur, nous nous refusons à l'accepter. Et puis, cet auteur maladroit empiète sur notre indépendance : notre vanité s'en offense, notre volonté se dresse, méfiante, presque hostile. Qu'en résulte-t-il? C'est que nous n'avons ni plaisir ni profit. Celui « qui se préoccupe vivement d'atteindre un but moral manque presque toujours le beau et n'aboutit qu'à desservir à la fois et l'art et la morale [1] ». Les récits à intention morale ne font pas plus de vertueux qu'ils n'ont d'admirateurs. Il y a dans le *Cid* d'éloquentes envolées morales. Mais Rodrigue parle pour lui, non pour nous. Je le sais, les comédies à thèses d'Alexandre Dumas fils sont admirables : mais sont-elles admirables parce qu'elles sont des thèses ou quoiqu'elles soient des thèses? Leur éclatante beauté réside-t-elle dans les dissertations et les sentences morales? N'est-il pas plus vrai de dire qu'elle y résiste? Concluons : l'art prêcheur ennuie; ce qui est fâcheux et pour lui et pour la vérité prêchée. Le grand art produit un effet moral, mais à condition de ne pas le poursuivre : il a sa fin en lui-même, l'émotion esthétique, irréductible à toute autre.

Mais, va-t-on m'objecter, et Bossuet? Peut-on nier la valeur esthétique de ses discours? Et cepen-

1. Ch. Lévêque, *la Science du beau*, I, p. 66.

dant, il se proposait, il affichait un but moral? — La réponse est facile : on va au théâtre pour se divertir, et l'on n'y subit un sermon qu'en maugréant. Mais quand on va à l'église entendre un prédicateur ou qu'on lit ses œuvres, on s'attend à un sermon : point de méprise possible, ni, par suite, de dépit. On accepte la leçon qu'on a été chercher, et l'on éprouve, par surcroît, du plaisir esthétique si l'orateur est éloquent. D'ailleurs, Bossuet fait oublier l'intention dogmatique par la beauté de l'exécution; ou plutôt, il s'élève à une hauteur où la beauté et la moralité s'harmonisent et se pénètrent l'une l'autre.

Ce n'est pas que tout but moral soit interdit à l'écrivain. Mais « le but moral doit être senti plutôt que pensé, ou n'être pensé qu'implicitement avant l'exécution, et avec précision qu'après, par l'auteur, auditeur ou spectateur alors devenu critique » [1]. L'œuvre d'art est une vision instantanée et émouvante de la réalité, non le développement d'une idée. L'idée doit être, non devant l'œuvre d'art, mais dessous, à sa racine [2], dans l'âme de l'écrivain. « L'artiste ne s'occupe pas de la morale, parce qu'il sent que la morale est au fond de son œuvre » [3]; et elle est dans son œuvre, parce qu'elle est en lui. Que

1. Renouvier, *Morale*, I, p. 267.
2. Faguet, *Revue de Paris*, n° 1, p. 156.
3. Martha, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1879, p. 871.

l'écrivain ait donc « l'âme haute, et à tout ce qu'il dira, la vertu édifiante sera attachée, à son insu, avec une grâce naturelle » [1].

Ainsi que la vérité, la moralité est intérieure à l'œuvre belle : elle ne s'y étale pas comme un objet, elle ne s'y impose pas comme un but. Nous l'en faisons sortir; et notre plaisir esthétique est vif, et notre profit moral est grand : car personne ne nous fait la leçon, que nous-mêmes.

VIII

La moralité doit être dans l'âme de l'écrivain pour pénétrer l'œuvre sans y apparaître comme un but extérieur, pour que, inspiratrice de l'œuvre, elle s'en dégage à la lecture et, finalement, pénètre l'âme du lecteur. L'on objecte les écrivains immoraux dans leur vie, dont l'œuvre est belle et bonne? Encore une fois, ils sont rares; puis, l'on peut dire qu'ils ont été moraux par l'imagination, en écrivant, sinon par la volonté, en agissant. La moralité d'une œuvre, c'est la part d'idéal que l'écrivain y met. Il peut en imprégner les scènes les plus humbles de la vie réelle, et cela suffit à leur donner une haute valeur morale. Les grands écrivains cherchent la beauté dans

1. Paul Desjardins, *le Devoir présent*, p. 66.

l'expression émouvante de la vérité et, par surcroît, sans songer à faire œuvre explicitement moralisatrice, ils trouvent la bonté. « A quoi pensait Corneille quand il créait Rodogune? A quoi pensait Racine dans les tendresses de Monime? A quoi visait Shakespeare en peignant Macbeth et Roméo? Et songeaient-ils à autre chose qu'à donner vie entière par l'imagination à des êtres ambitieux ou chéris? Mais à cette hauteur, la nature vraie, mâle ou tendre, fortement ou ingénument passionnée, la nature humaine encore vertueusement malade, si je puis dire, produit le plus souvent, grâce au génie et à un art tout plein d'elle, une impression morale qui ennoblit, et qui surtout jamais ne corrompt [1]. »

La moralité dans l'art jaillit donc spontanément des hauteurs de l'âme de l'écrivain; elle pénètre son œuvre, elle s'en dégage comme un parfum naturel, sans qu'il ait eu la pensée d'y tendre ou d'y prétendre. Sans elle, on peut arriver à « l'effet », non à la beauté. La culture esthétique ne suffit pas : s'il convient de s'arrêter au charme des mots, il ne faut pas s'y oublier. Une éducation littéraire qui ne viserait qu'à la beauté de l'expression irait contre son but : en faisant des dilettantes, sorte d'égoïstes littéraires uniquement soucieux de se procurer des sensations exquises par l'invention de formes belles,

1. Sainte-Beuve. Cité par Gidel, *Histoire de la littérature française*, dernier volume, p. 425.

elle serait funeste aux lettres elles-mêmes. Car « il faut avoir de l'âme pour avoir du goût »; l'œuvre belle est celle qui traduit éloquemment l'union intense et sympathique de l'écrivain à la nature et à l'humanité; elle est le rayonnement d'une vie morale qui ne transfigure son expression que parce qu'elle y met, en s'y fixant un instant, quelque chose de la vie infinie à laquelle elle aspire. Plotin a dit : « Si l'âme ne devient belle, jamais elle ne verra la beauté »; et Boileau : « Le vers se sent toujours des bassesses du cœur ». Pour comprendre et réaliser la plus grande beauté qu'il y ait, la beauté morale, il faut avoir une âme à sa hauteur. Au XVIIe siècle, les grands écrivains « ne demandaient aux lettres, pour le public comme pour eux-mêmes, que des jouissances intellectuelles; mais ils portaient et ils provoquaient, dans ces jouissances, un sentiment profond et presque grave, se croyant appelés à élever les âmes en les charmant par le spectacle du beau [1] ».

L'inspiration hautement morale, si elle ne suffit pas à la création d'une œuvre supérieure, en est la condition nécessaire. L'imagination, le talent, la force expressive, doivent s'y ajouter, mais pour se mettre à son service. Pour suggérer de la vie essen-

1. Guizot.

tiellement humaine, de la vie qui grandisse, et par là de l'émotion esthétique, il faut, ne fût-ce que par l'imagination, vivre cette vie. Qu'il s'agisse des actes ou des écrits, ils n'élèvent haut que s'ils partent de haut. Il faut commencer par se faire une âme capable d'un idéal noblement humain pour produire, avec de la volonté, des actions héroïques, avec du talent, des œuvres supérieures. Et c'est ce qu'il y a d'acceptable dans ces belles paroles de Mme de Staël : « Le vrai génie poétique est une disposition intérieure de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice; c'est rêver l'héroïsme que de composer une belle ode.... Sanctifiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne dédaignera pas d'y apparaître. »

IX

Nous voici au terme de cette longue enquête sur les règles de la critique dogmatique. Il peut être bon d'en indiquer les résultats essentiels.

La règle maîtresse, c'est l'obligation de produire une émotion esthétique qui, sous une forme personnelle et nationale, ait une valeur vraiment humaine, une émotion où se révèle un goût élargi, humanisé par la tradition.

Pour produire cette émotion, il faut exprimer

l'humanité de façon qui la suggère, et l'exprimer en ce qu'elle a d'essentiel, en ce qu'elle a de vrai et de moral.

Être vrai, en littérature, ce n'est ni copier les apparences, ni révéler les lois de l'être; c'est, se conformant à ces apparences et à ces lois, dégager, exprimer l'essentiellement humain dans l'homme et ce qu'il y a de profond dans la réalité, son sens intérieur et caché; c'est, non pas enseigner les éléments et les rapports des choses, mais créer une synthèse expressive de la vie, en rendant sensible par l'image la qualité émouvante de ces choses, celle qui contient et suggère le plus de vie possible.

Et comme la vie est d'autant plus vraiment humaine qu'elle est plus morale, être vrai, en littérature, c'est, non pas moraliser, non plus qu'instruire, mais dégager, exprimer ce qui dans l'homme le distingue de la nature et le fait homme, ce qui, se communiquant au lecteur, le grandit et lui donne, avec la conscience de son progrès intérieurement réel, l'émotion esthétique; c'est être sincère, décrire l'immoralité, mais non de façon à ce que l'on en soit charmé ou écœuré, ce qui serait déprimant, donc inesthétique; c'est tout dire, mais de telle sorte que nos splendeurs morales jaillissent plus éclatantes du contraste de nos misères; surtout, c'est réaliser en soi, au moins par l'imagination, l'idéal humain, c'est-à-dire moral, pour en

pénétrer l'œuvre et par l'œuvre le lecteur, pour que l'émotion qu'il en éprouve soit de celles qui élèvent.

La force expressive doit s'employer à choisir, à coordonner, à mettre en relief, à rendre vivant et par suite vivifiant ce qui, dans la réalité, est humain, donc vrai et moral.

Ainsi la règle qui commande d'émouvoir se complète par les règles qui commandent de mettre la force d'expression au service de la vérité, de la moralité, c'est-à-dire de la réalité essentiellement, supérieurement humaine.

Et puisqu'une œuvre littéraire est d'autant plus belle qu'elle exprime plus de vérité et de moralité en une forme plus puissante, il me semble qu'il y a là, avec les principes d'une qualification esthétique, ceux d'une classification, d'une hiérarchisation, soit des genres littéraires, soit des œuvres elles-mêmes. Telle était bien la théorie de Taine, pour qui la beauté se mesure à l'importance des caractères, à leur bienfaisance et à la convergence des effets. Telle est aussi la théorie de M. Brunetière, d'après lequel les principes qui doivent présider à la classification littéraire sont scientifiques, moraux et esthétiques [1]. Une œuvre littéraire, comme un genre littéraire, est supérieure à une autre quand il y a plus de vie exprimée et par suite suggérée,

1. Brunetière, *Grande Encyclopédie*. Critique, p. 419.

quand son inspiration, plus haute, élève davantage, quand enfin, elle est faite de main de meilleur ouvrier. Pour ces raisons, et à égalité de talents, la poésie lyrique et la poésie dramatique sont supérieures à la poésie descriptive, comme l'homme à la nature; l'éloquence de la chaire est supérieure à celle de la tribune, et Bossuet à Démosthène, comme l'idée chrétienne à l'idée civique. Je me borne à tracer les lignes générales. Mon but est de formuler des principes, non de les appliquer. D'ailleurs, quand on passe à l'application, les trois éléments, scientifique, moral et esthétique, de la valeur d'un genre ou d'une œuvre littéraire, se combinent de tant de manières que la hiérarchisation devient chose fort complexe et difficile. En des genres relativement inférieurs, des écrivains peuvent être supérieurs : La Fontaine n'a-t-il pas transformé la fable? Les sonnets de M. Sully Prudhomme ne valent-ils pas mieux que la plupart des longs poèmes? L'on peut, en une forme brève et modeste, exprimer et suggérer beaucoup de vie humaine, produire une émotion intense et grandissante. Or cette émotion vraiment humaine, c'est bien le but de l'œuvre littéraire, ce qui permet d'en déterminer les règles, d'en faire une critique à la fois dogmatique et large.

CONCLUSION

Quelle esthétique littéraire dégager de cette étude?

Une esthétique qui, se fondant sur l'unité profonde de notre être et se confiant à l'harmonie naturelle de nos facultés, fait du beau la splendeur du vrai et du bien, et comme l'expression éloquente du développement supérieur de toute notre âme. Quand cette âme est haute, elle sait voir, dans le pêle-mêle des faits réels, l'essence même de la réalité, c'est-à-dire la vérité; elle sait voir la réalité supérieure, c'est-à-dire la moralité. Harmonique au vrai et au bien, elle en saisit, dans la vie universelle, les manifestations même lointaines. Ou plutôt, comme elle-même est vraie et bonne, c'est la réalité supérieure des choses qu'elle saisit en elle et qu'elle peut exprimer en s'exprimant. Si en elle domine la volonté, c'est l'âme d'un héros. Si l'imagination prévaut, c'est l'âme d'un grand poète. Lamartine a été l'un et l'autre.

Notre étude sur la critique nous amène donc à proposer comme idéal littéraire l'émotion esthétique par l'expression humaine, c'est-à-dire morale, de la vérité.

C'est dans le sens de ce réalisme humain que me semble devoir s'engager la littérature française. Sans rien renier de ses origines gréco-latines, sans renoncer aux qualités nationales, elle doit, non pas substituer, mais superposer aux éléments assimilés de nouveaux éléments, s'ouvrir, pour s'en enrichir en les transformant, aux influences étrangères, surtout prendre contact avec la réalité humaine tout entière, sympathiser avec les misères et les splendeurs morales, pour en recevoir cette émotion qui ne va au cœur que parce qu'elle en vient, pour être belle en étant vraie, morale et sociale.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE DE M. BRUNETIÈRE..... V

INTRODUCTION. — Objet de cette étude : Philosophie de la critique littéraire.. 1

PREMIÈRE PARTIE

Utilité de la critique. — Analyse de l'œuvre. Critique historique.

CHAPITRE I. Utilité de la critique littéraire..... 5

I. Objection : la critique, postérieure à la création littéraire, lui est inutile. — II. Réponse : à toute création géniale est intérieure, insuffisante mais nécessaire, la réflexion critique de l'écrivain. — III. La critique qu'on en dégage est utile aux créations à venir. — IV. Nécessité d'éduquer le goût et de combattre les préjugés. — V. Intérêt de la critique en elle-même.

CHAPITRE II. — Analyse de l'œuvre littéraire..... 19

I. Analyse psychologique. — II. Analyse esthétique. — III. Analyse morale. — IV. Qualité essentielle de l'analyse littéraire : entrer dans la pensée de l'auteur. L'intelligence, forme de la sympathie. — V. Critique des beautés et des défauts.

CHAPITRE III. — Critique historique : les causes de l'œuvre 32

I. L'individualité, physique et morale, de l'auteur. — II. Les causes générales. La race. — III. Le milieu. — IV. Le moment.

CHAPITRE IV. — Critique historique (suite) : l'explication par les causes 56

I. Par la synthèse des causes générales s'expliquent les caractères généraux d'une littérature. — II. Par elle s'explique l'évolution des genres littéraires.

CHAPITRE V. — Critique historique (fin) : caractère scientifique de l'explication par les causes 73

I. L'explication des caractères généraux d'une littérature par ses causes générales, sans être une science exacte, est scientifique. — II. Insuffisance de la critique « scientifique » appliquée aux individus. — III. L'écrivain de génie, facteur essentiel de l'évolution littéraire.

DEUXIÈME PARTIE

Appréciation de l'œuvre littéraire : Critique dogmatique.

CHAPITRE I. — L'impressionnisme dans la critique littéraire 97

I. Insuffisance de la critique historique. Nécessité d'une critique esthétique. — II. Difficulté de trouver une règle d'appréciation. — III. Le relativisme esthétique. — IV. Part de vérité, à compléter.

CHAPITRE II. — Possibilité de la critique dogmatique : le dogmatisme des impressionnistes 109

I. L'impressionniste suppose qu'il y a des goûts communs et des règles nécessaires. — II. Il juge absolument.

CHAPITRE III. — Possibilité de la critique dogmatique (suite) : l'humanité dans l'individu 117

I. Fonds d'humanité commune aux individus. — II. Par lui s'expliquent l'accord et la permanence des jugements littéraires.

CHAPITRE IV. — Possibilité de la critique dogmatique (suite) : conciliation de l'originalité et de l'impersonnalité 126

I. L'écrivain, en une forme personnelle, exprime l'humanité. — II. Même le poète lyrique est impersonnel. — III. Le critique, lui aussi, est personnel et impersonnel.

CHAPITRE V. — Possibilité de la critique dogmatique (fin) : conciliation de la critique française et de la critique « humaine » 134

I. Actualité de la question. — II. Objections contre la possibilité d'une critique « humaine ». — III. Réponse : universalité de l'esprit français. — IV. Causes ethnographiques et littéraires de l'universalité de l'esprit français. — V. Conséquence de cette universalité : la critique littéraire peut être française et humaine. — VI. Conclusion : possibilité de la critique dogmatique.

CHAPITRE VI. — Règles de la critique dogmatique : l'émotion esthétique « humanisée » par la tradition 161

I. L'émotion esthétique, but de l'art, preuve de beauté, règle maîtresse, à condition qu'elle ait une valeur impersonnelle. — II. Le goût doit être élargi par l'humanité qu'expriment et transmettent les chefs-d'œuvre. — III. Qui établit la tradition. — IV. Utilité de la tradition. — V. Conciliation d'originalité et de tradition : s'inspirer de la tradition, c'est se libérer des limites individuelles et des influences locales. — VI. Par la tradition, l'émotion esthétique acquiert une valeur impersonnelle, l'obligation de la produire devient une règle humainement absolue. — VII. Comparaison de cette règle avec celles de la critique scientifique et de la critique morale.

CHAPITRE VII. — Règles de la critique dogmatique (suite) : la suggestion dans l'œuvre littéraire.... 197

I. Des moyens de produire l'émotion esthétique : elle résulte d'une « activité de jeu » par laquelle nous créons des formes expressives de vie. — II. L'expres-

sion de la vie la suggère. L'œuvre est belle dans la mesure où elle est expressive et suggestive. — III. Théorie de l'art pour la forme.

CHAPITRE VIII. — Règles de la critique dogmatique (suite) : la vérité dans l'œuvre littéraire..... 211

Quelle expression de l'humanité la suggère de façon qui émeuve? Celle de l'humanité vraie? — I. Du réalisme en littérature : ses formes principales (Zola, Ruskin). — II. Distinction de la science et de l'art. — III. Vérité, non objet, mais condition d'œuvre littéraire. — IV. Vérité, condition nécessaire, non suffisante. De l'expression. — V. Vérité : conséquence, non but, d'œuvre littéraire.

CHAPITRE IX. — Règles de la critique dogmatique (fin) : la moralité dans l'œuvre littéraire..... 238

I. Théories sur les rapports de l'œuvre littéraire et de l'idée morale. — II. Fonction de l'art : il doit exprimer et suggérer de la vie. — III. Moralité, forme supérieure de la vie. — IV. Moralité, condition nécessaire, non suffisante de l'œuvre supérieure. — V. En quel sens la laideur morale est un élément de l'œuvre littéraire. — VI. Moralité, effet et marque de l'œuvre supérieure. — VII. Moralité, non but d'œuvre littéraire. — VIII. La moralité doit être dans l'âme de l'écrivain. — IX. Conclusion sur les règles de la critique dogmatique.

CONCLUSION..... 272

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 145-96.

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79, A PARIS

LES

GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

ÉTUDES SUR LA VIE
LES ŒUVRES ET L'INFLUENCE DES PRINCIPAUX AUTEURS
DE NOTRE LITTÉRATURE

Notre siècle a eu, dès son début, et léguera au siècle prochain un goût profond pour les recherches historiques. Il s'y est livré avec une ardeur, une méthode et un succès que les âges antérieurs n'avaient pas connus. L'histoire du globe et de ses habitants a été refaite en entier; la pioche de l'archéologue a rendu à la lumière les os des héros de Mycènes et le propre visage de Sésostris. Les ruines expliquées, les hiéroglyphes traduits ont permis de reconstituer l'existence des illustres morts, parfois de pénétrer dans leur pensée.

Avec une passion plus intense encore, parce qu'elle était mêlée de tendresse, notre siècle s'est appliqué à faire revivre les grands écrivains de toutes les littératures, dépositaires du génie des nations, interprètes de la pensée des peuples. Il n'a pas manqué en France d'érudits pour s'occuper de cette tâche; on a publié les œuvres et débrouillé la biographie de ces hommes illustres que nous chérissons comme des ancêtres et qui ont contribué, plus même que les princes et les capitaines, à la formation de la France

moderne, pour ne pas dire du monde moderne.

Car c'est là une de nos gloires, l'œuvre de la France a été accomplie moins par les armes que par la pensée, et l'action de notre pays sur le monde a toujours été indépendante de ses triomphes militaires: on l'a vue prépondérante aux heures les plus douloureuses de l'histoire nationale. C'est pourquoi les grands penseurs de notre littérature intéressent non seulement leurs descendants directs, mais encore une nombreuse postérité européenne éparse au delà des frontières.

Depuis que ces lignes ont été écrites, en avril 1887, la collection a reçu la plus précieuse consécration. L'Académie française a bien voulu lui décerner une médaille d'or sur la fondation Botta. « Parmi les ouvrages présentés à ce concours, a dit M. Camille Doucet dans son rapport, l'Académie avait distingué en première ligne la *Collection des Grands Écrivains français*.... Cette importante publication ne rentrait pas entièrement dans les conditions du programme, mais elle méritait un témoignage particulier d'estime et de sympathie. L'Académie le lui donne. » (Rapport sur le concours de 1894.)

J. J. Jusserand.

VOLUMES DE LA COLLECTION DÉJA PARUS

DANS L'ORDRE DE LA PUBLICATION

(Janvier 1896.)

VICTOR COUSIN, par M. *Jules Simon*, de l'Académie française, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences morales et politiques.

MADAME DE SÉVIGNÉ, par M. *Gaston Boissier*, secrétaire perpétuel de l'Académie française.

MONTESQUIEU, par M. *Albert Sorel*, de l'Académie française

GEORGE SAND, par M. *E. Caro*, de l'Académie française.

TURGOT, par M. *Léon Say*, député, de l'Académie française.

THIERS, par M. *P. de Rémusat*, sénateur, de l'Institut.

D'ALEMBERT, par M. *Joseph Bertrand*, de l'Académie française, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences.

VAUVENARGUES, par M. *Maurice Paléologue*.

MADAME DE STAEL, par M. *Albert Sorel*, de l'Académie française.

THÉOPHILE GAUTIER, par M. *Maxime Du Camp*, de l'Académie française.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, par M. *Arvède Barine*.

MADAME DE LAFAYETTE, par M. le comte *d'Haussonville*, de l'Académie française.

MIRABEAU, par M. *Edmond Rousse*, de l'Académie française.

RUTEBEUF, par M. *Clédat*, professeur de Faculté.

STENDHAL, par M. *Édouard Rod*.

ALFRED DE VIGNY, par M. *Maurice Paléologue*.

BOILEAU, par M. *G. Lanson*.

CHATEAUBRIAND, par M. *de Lescure*.

FÉNELON, par M. *Paul Janet*, de l'Institut.

No B.C.

SAINT-SIMON, par M. *Gaston Boissier*, secrétaire perpétuel de l'Académie française.

RABELAIS, par M. *René Millet*.

J.-J. ROUSSEAU, par M. *Arthur Chuquet*, professeur au Collège de France.

LESAGE, par M. *Eugène Lintilhac*.

DESCARTES, par M. *Alfred Fouillée*, de l'Institut.

VICTOR HUGO, par M. *Léopold Mabilleau*, professeur de Faculté.

ALFRED DE MUSSET, par M. *Arvède Barine*.

JOSEPH DE MAISTRE, par M. *George Cogordan*.

FROISSART, par Mme *Mary Darmesteter*.

DIDEROT, par M. *Joseph Reinach*, député.

GUIZOT, par M. *A. Bardoux*, de l'Institut.

MONTAIGNE, par M. *Paul Stapfer*, professeur de Faculté.

LA ROCHEFOUCAULD, par M. *J. Bourdeau*.

LACORDAIRE, par M. le comte *d'Haussonville*, de l'Académie française.

ROYER-COLLARD, par M. *E. Spuller*.

LA FONTAINE, par M. *G. Lafenestre*, membre de l'Institut.

Chaque volume, format in-16, broché, avec un portrait en héliogravure. 2 fr.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 12-95.

K.C
HS